ЦЕНА 100 ден.

Театар

СКИГЛАСНИК

ISSN 0351-9600

број 61

2003

содржина

Интервју со Благоја Стефановски: ***Одиме понатаму...*** 3
Слободан Унковски: ***Некои од сликите со Стефановски*** 9
Лилјана Мазова: ***Охридско лето со нови содржини*** 23
Сандра Титизова: ***Богат и разновиден репертоар (театарски претстави 2003)*** 34
Тихомир Титизов: ***Зацврстување на светското реноме (Охридско лето 2003 – балет)*** 45
Ѓурѓица Јовановска: ***Тања Вусиќ-Тодоровска – префинета структура на движењата*** 51
Разговор: ***Комплетна посветеност на театарот – Данчо Митровски*** 52
Снежана Филиповска: ***Ѓорѓи Македонски – основоположник на балетската уметност во Македонија*** 67
Разговор со К. Хофман: ***Ние правиме театар – а со што се занимавате вие*** 91
Иван Ивановски: ***Димче Стефановски живееше за театарот до последниот здив на животот*** 93
Ѓурѓица Јовановска: ***Легендата продолжува – Зоица Пуровска и Зоран Велевски*** 95
Б. Алексоски: ***Кирил Жежоски Жеже - прилепскиот Тото (1927-1981)*** 101
Бранко Ставрев: ***Ристо Стефановски: Театарот во Македонија – современи тенденции*** 104
Проф. д-р Хаџи Петар Волк: ***Ристо Стефановски – автор кому му се верува*** 108
И. Ивановски: ***Мошне сериозен и аналитичен ракопис (кон „Белиот слон“ од Т. Кацаров)*** 110
Р. С.: ***Тодорка Кондова–Зафировска (1926-2003)*** 112
Васил Тоциновски: ***Драма за народниот учител и за поетскиот гениј Григор Прличев*** 114
С. Маринковиќ: ***Нашата Тоска и... (Данка Фирфова, 1918-2003)*** 121
К. Петровска–Кузманова: ***Илинденското востание како инспирација во македонската драматургија*** 123
Б. Ставрев: ***Кирил Ќортошев (1922–2003)*** 129
Трајче Кацаров: ***Дома*** 131
Ристо Стефановски: ***Театарски појави во крајот на XIX и почетокот на XX век во Македонија*** 133
Т. Кацаров: ***Актерот продолжува да живее (во сеќавање на Ѓорѓи Колозов)*** 156
Ристо Ќортошев: ***Една „професионална претстава“ од аматери*** 159
Нина Мазур: ***Во потрага по згубениот рај (V фестивал на монодрамата во Битола)*** 160
Разговор со Татјана Лемеш: ***Уметноста е интернационален феномен*** 162
Куманово: ***Смотра на најдобрите комедии*** 165
Преглед на премиерите 167

Театар
СКИЦЛАСНИК

Број 61, 2003 година

Списание на театрите и театарските професионалци во Македонија

Издавач:
Дирекција за култура и уметност на Скопје

За Издавачот:
Никола Глигоров

Адреса:
Булевар Св. Климент Охридски 58б,
Поштенски фах 519, 1000 Скопје, Македонија

Телефон/факс:
(02) 32-22-341, 31-65-064, 32-38-372

e-mail:
skleto@unet.com.mk

Главен и одговорен уредник:
Ристо Стефановски

Редакција:
Александар Алексиев, Братислав Димитров,
Дејан Дуковски, Богомил Ѓузел,
Иван Ивановски, Жанина Мирчевска,
Маја Мицевска, Горан Стефановски

Жиро-сметка:
200000002791943, депонент на Стопанска банка
ЕДБ 4030985187127

Предна корица:
„Куќа на граница“, Театар на народностите – Турска драма, Скопје (најдобра претстава на ТФ „Војдан Чернодрински“, Прилеп 2003)
Одлево седат: Салаетин Билал, Јуџен Ертен, Бедија Беговска, Зекир Сипахии, Атила Клинче, Мустафа Јашар; стојат: Ријад Тахир, Фунда Ибрахим, Тамер Ибрахим; Елјеса Касо, Филиз Ахмет, Наџи Шабан

Задна корица:
Фестивал ***Денови на комедија,*** Куманово 2003
Озгора: „Собирен центар“ (НТ Прилеп), „Животот е убав“ (НТ Штип), „Жена ми се вика Борис“ (Агенција „Истриони“, Скопје), „Long Play“ (НТ Куманово), „Ништо без Трифолио“ (Драмски театар „Сава Доброплодни“, Силистра, Бугарија), „Сомнително лице“ (Српско народно позориште Нови Сад, Србија и Црна Гора), „Лисистрата (НТ Велес), „Фанови“ (Нов драмски театар „Солза и смеа“, Софија, Бугарија), „Куќа на граница“ (Театар на народностите – Турска драма, Скопје), „Болва в уво“ (НТ Битола).

Лектура, корица, графичко обликување и компјутерска подготовка:
Pro Littera

Печати:
Југореклам – Скопје

Благоја Стефановски, министер за култура на Република Македонија

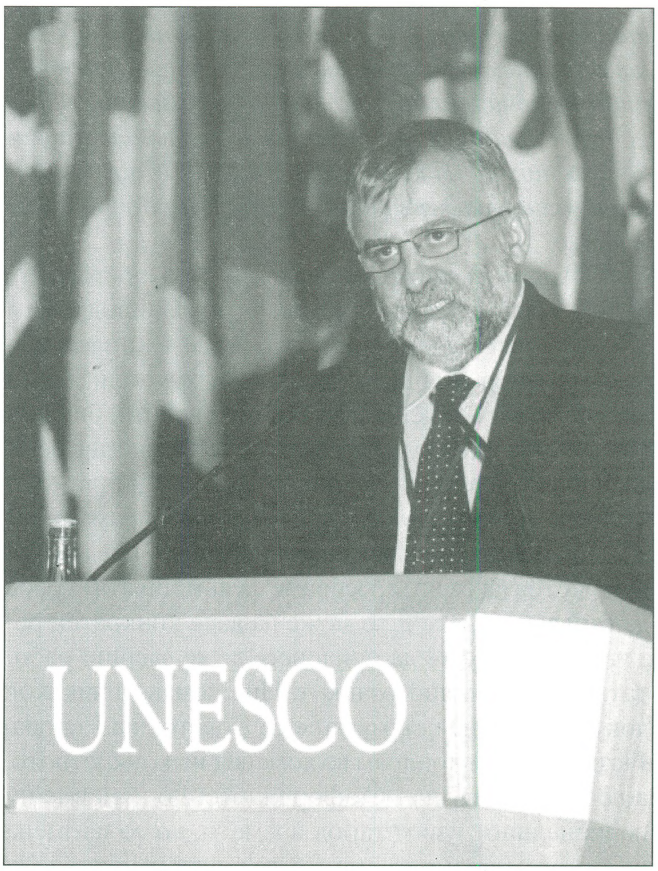
Одиме понатаму

*Долги години сте човек **од** културата, со јасна визија и потврдени организациски и други способности. Сега кога сте прв човек **на** културата, успевате ли во сè што произлегува од промената на двата предлога (**од** во **на**) која суштествено го менува и контекстот на обврските, одговорностите, ингеренциите... да ја зачувате индивидуалната визура? Колку и како Вашето вертикалното поместување во светот на културата се одрази на хоризонталата на Вашата професионалната дејност и интерес?*

Меѓународната презентација на нашите културни резултати ми беше најважна и како директор на Битолскиот театар, но и сега, кога сум министер.

Не знам колку прецизно можам да го дефинирам тоа, иако факт е дека местото министер за култура има пошироко поле на дејствување. Начинот и методите со кои отсекогаш сум раководел, остануваат и сега, кога раководам со сите 115 институции на чиешто чело стојат луѓе на мој предлог преку Владата. Од јануари, кога ќе почнеме да ги бираме првите луѓе на културните институции на конкурс, патем речено кои ќе бидат педесетина на број, евентуално уште триесетина во преодниот период, очекувам да заживее децентрализацијата за која имаме извесно искуство од поранешните времиња, да се мобилизираат сите постојни сили за пречек на едно ново време во кое челниците на културните институции од јавен интерес ќе имаат сериозни компетенции и ингеренции да сторат нешто навистина значајно за културата на својата земја, воопшто.

Визурата, како што велите, сметам дека не е променета, дека е истата од времето кога ја водев институцијата која за мене отсекогаш беше од поширок, национален интерес за државата. Она што го правиме во културата, таа секогаш дава простор и да го покажеме, да го споредиме, да го фрлиме во конкуренција на различни естетики, оттаму не гледам некаква драстична промена како резултат на моето вертикално поместување, ниту во однос на мене самиот, ниту во однос на другите околу мене. Меѓународната презентација на нашите културни резултати ми беше најважна и како директор на Битолскиот театар, но и сега, кога сум министер. Она што го правиме мора да се види и надвор од нашата земја, зашто без меѓународна верификација, всушност, како да не сме направиле ништо.



БЛАГОЈА СТЕФАНОВСКИ НА ГОВОРНИЦАТА ВО СОВЕТОТ НА УНЕСКО

БЛАГОЈА СТЕФАНОВСКИ СО ГЕНЕРАЛНИОТ СЕКРЕТАР НА УНЕСКО, ГОСПОДИНОТ МАЦУРА

Постои една сурова вистина дека дојдека сами го редиме мозаикот, камчињата што ни требаат никаде ги нема. За жал, кога мозаикот го реди некој друг, ни се чини како камчињата да ги создава или дека самите му влегуваат в рака и стануваме незадоволни уште пред да ја видиме завршена работата. Како гледате на целта на културниот мозаик како министер: треба да се бараат камчињата што ги нема или по секоја цена да се заврши, да се „дореди" работата со употреба на расположливите камчиња? Извлекување максимум од постојното или безрезервна регрутација и поддршка на новото?

Сакам да извлечам максимум од постојното, но и безрезервно да регрутирам и поддржам сè што е ново, доколку сметам дека заслужува, се разбира. Значи, и едното и другото, или мојата министерска концепција, како што велите, би била нешто трето, токму на средината меѓу овие две нешта. Првин треба да се има дар за редење на културниот мозаик (тука под дар подразбирам многу знаење и искуство, регулирани односи, пред сè), а дури потоа да се интересираме за камчињата. Треба да се искористи сè што може да даде конкретен резултат, што може да придонесе да се заврши работата, да се нареди мозаикот. Ние немавме никаков документ кој нè поврзуваше со Советот на Европа. Јас нештата ги лоцирам во доменот на конкретното, а не во доменот на метафоричното. Го немавме ни националниот извештај од времето, но со промена на тимот го премостивме тој, да речам, вакуум и направивме една искрена критика на сопствените заблуди што сме ги имале години наназад, со што Советот на Европа го прифати извештајот заедно со домашната јавност и со експертите кај нас, домашни и странски. Хармонизацијата на законската легислатива (законот за музејско и авторско право, за културно наследство...) беше неодминлива во нормативниот дел како предуслов за редење на каков и да е мозаик.

Дефинициите за неуспех и за успех, всушност се многу сродни и се темелат на повеќе фактори (нивното отсуство значи неуспех, а присуството - успех), меѓу кои, незаобиколен е кадровскиот момент. Во нашава средина е многу извикана синтагмата „погрешен човек на погрешно место". Не Ви се чини ли дека со регулирање, т.е. се коригирање на ова речиси општо место одеднаш ќе се отворат повеќе заклучени врати? Каде Вие како министер за култура го поставувате кадровското прашање и дали лично преземате нешто во прилог на синтагмата „вистински човек на вистинско место"?

Ова, всушност, е вториот аспект на претходното прашање. Напоредно со хармонизирањето на законската легислатива и донесувањето цела редица закони со кои нештата се доведуваат во ред, ние се соочивме со институции во кои креативниот дел беше длабоко навлезен во апатија, со минимумот стандарди на објекти во кои дејствуваат крупни институции (да не се осврнуваме одделно на објектите во внатрешноста на земјата, каде што ситуацијата е уште покатастрофална)... Стандардите на човечките кадри се исто така крајно изместени или, едноставно неиспочитувани. Така, со години во институциите нема т.н. „дотур на свежа крв", со што внатреинституционалниот кадровски стандард би се поткренал, или барем би се поместил, би се придвижил. Првиот чекор што сметав дека треба да се направи за да се почувствуваат резултатите од кадровско раздвижување беше влевањето млади, свежи кадри во институциите од кои очекувам не само да ги подмладат институциите, туку и да извршат мобилизација на постојните зачмаени кадри... Да се раздвижи постојното со малку ново, барем. Конкретно во театарските ансамбли, пуштив нов, свеж кадар, еден вистински потенцијал, кој под формата „договор по дело" како единствена можност во овој миг, очекувам веднаш да резултира барем со кревање глава на потклекнатите ансамбли. Најважно е да се крене духот на еден „стишан" ансамбл, а јас сметам дека тоа најбрзо се постигнува токму на овој начин што го прифатив: нови кадри,

макар со „договор по дело“. Истото го сторив и во Операта и во Балетот, донесовме еден првак од Грузија, во преговори сме за уште квалитетни кадри,.. задолжително мора да се пополни она што го нема и да се изнајде начин целосно да се вклучи она што делумно се дистанцирало од кои било причини. Без (нова) енергија нема напредок... Патот кон „вистински човек на вистинско место“ е сложен процес од повеќе етапи, сметав дека најургентно е подмладувањето, а наредните чекори ги гледам преку евентуалното разместување коа би почнало да тече од јануари, преку конкурсите за именување раководители, челници на значајни институции. Популарно речено, треба да ја заматиме водата, да го нарушиме заспаното дно за да се вознемири водата и самата да исфрли на површината извесни свои затскриени нешта. Во рамките на одделните институции, можеби раздвижувањето би било однатре. многупати не се ни потребни надворешни промени... Тајната е во откривањето нови бои во застоениот црно-бел свет. Колорит. Тоа е зборот кој во себе би го содржел патот кон „вистински луѓе на вистинско место“.

БЛАГОЈА СТЕФАНОВСКИ СО МИНИСТЕРОТ ЗА КУЛТУРА НА РЕПУБЛИКА ФРАНЦИЈА

Во една микро проекција на истово прашање, се наметнува аспектот на мобилизирање на креативниот потенцијал. Трансферот на кадрите е само благо задоволување на потребата за мобилизација на кадрите. Што мислите, господине министре, што би требало да се преземе за една вистинска, целосна и поголема мобилизација на креативните кадри? Каква улога им давате на мотивацијата, стимулирањето и на другите варијабилни мерки и инструменти од таа провениенција? Треба ли да се хранат и како, успехот, способноста, умешноста? Нивниот апетит не е ни малку помал од апетитот на незадоволството и резигнацијата, на пример, кои просто го „голтаат“ потенцијалот на маргинализираните?

Мој личен императив е да придонесам да се напушти, еднаш засекогаш, онаа социјалистичка флоскула „Колку пари, толку музика“. Кога би успеал да ја искоренам, би бил мошне среќен. Манирот дека не можат да нѐ плаќаат толку малку колку што ние можеме да не работиме е застарен, анахрон и опасен модел за опстојување, особено во институциите од јавен, национален интерес. Треба заеднички да се стремиме да работиме најдобро и најмногу што можеме, зашто само на тој начин директно инвестираме во она што се нарекува „награда за трудот“. Треба да веруваме дека нештата можат да се променат. Без вербата, промената во буквална смисла не е можна. Мотивацијата, стимулирањето и другите варијабилни мерки и инструменти од таа провениенција треба апсолутно да се искористат, зашто сè на светот, дури и квалитетот, треба да се храни на соодветен начин, за да живее, да опстои, да се одржи, едноставно.

Тајната е во откривањето нови бои во застоениот црно-бел свет.

Издаваштвото во Македонија се упати по едни нови врвици и иако можеби сè уште не се доволно разјаснети аспектите и ефектите на субвенциите, веќе се наираат проблемите во сферата на ценатa на субвенционираниот производ. Имено, дали на издавачот треба да му се лимитира слободата за формирање на ценатa на субвенционираниот производ? Која е целта на субвенцијата на изданијата од темелна важност за Република Македонија, доколку тие поради формираната цена од страна на издавачот не му се достапни на реципиентот? На кој начин треба да влијае Министерството за култура врз рецепцијата, т.е. врз достапноста на она што веќе го субвенционирало? Постојат ли начини за придобивање нова, потенцијална публика како

креативен субјект во културното и уметничкото создавање?

Со ова директно навлегуваме во најгорливите прашања од овој дел од Министерството за култура. Веќе нагласивме дека целосно ќе ги ревидираме аспектите на субвенцијата и задолжително (потенцирам: задолжително) ќе изнајдеме апаратура и законска регулатива за ограничување на слободата на издавачите при формирањето цена на субвенционираните наслови. Во ситуации кога извесен наслов е 100 насто поддржан од Министерството за култура, се разбира дека Министерството ќе има право да ја одреди и неговата цена. Издавачот не ќе има таква бескрајна слобода, како во извесна смисла што имаше досега, да го објави насловот, да си ја подмири обврската кон Министерството со доставување толку и толку примероци и да си формира, по свои наоѓања, цена со која ќе го појави таквиот наслов на пазарот. На таков начин не е можно придобивањето потенцијална публика како креативен субјект во културното и уметничкото создавање. Она зад што застанала државата мора да биде подостапно од она зад што застанал издавачот сам. Па, тоа е сосем логично. Иако приватните издавачи постојано се жалат, јас поаѓам од фактот дека штом ги има во толкав број и опстојуваат со години, значи не е сè толку црно. Треба да се допрецизираат аспектите на соработка меѓу Министерството и издавачите и во мигов токму на тоа и се работи.

Во едно интервју (Во „Театарски гласник" во 2001 година), на прашањето како гледате на состојбата во театарот, одговоривте мошне индикативно и духовито, но и со доза на горчина, дека театарот со крупни чекори се враќа назад, а причините за таквата состојба ги лоциравте во немањето правилници, статути и особено во немањето национална програма и стратегија што ќе ги стави театрите во нови насоки. Од денешен аспект, кога токму Вие сте министерот за култура во чиешто време се донесува националната програма за претстојниот четиригодишен период (еден мошне супериорно напишан текст за кој многу се зборуваше и полемизираше во јавноста), сметате ли дека крупните чекори ќе ја сменат насоката, односно дека театарот реално ќе се придвижи напред, ќе влезе во природна состојба на подобрување?

Театарот буквално одеше назад, и тоа со крупни чекори... Се надевам дека ќе тргне напред... Конкретно речено, театрите во Скопје се само бледа сенка на она што порано биле, да речеме пред некои 15-20 години. Одењето наназад не е природна состојба, не е природен процес. Треба да се дојде до точката од која работата тргнала назад и потоа

БЛАГОЈА СТЕФАНОВСКИ СО ПРЕТСЕДАТЕЛОТ НА ГРАДОТ ИСТАНБУЛ

генерално да се смени правецот, најпосле за да се тргне напред. Колку и тоа да е бавен процес, сепак, правецот мора да е прецизен: напред и само напред. Доколку е потребно, јас одам дури дотаму во размислувањето да се формираат и институции кои професионално и компетентно ќе кажуваат накај каде треба да се движиме. Конкретно, за театарот, многу е лесно да се определи патот по кој се движи европскиот театар и тој, едноставно, мора да се следи. Да се пренебрегнат проблемите и да не се губи време, да се следи она што е општ стандард насекаде. Да се биде во контекст на времето, да се граба напред. Струмичкиот театар имаше само 25 претстави минатата година, видете ја само бројката на претставите во 2003 година и не треба ништо специјално да ви објаснувам. Манирот дипломски претстави да се претставуваат како редовни, финансирани театарски претстави, е дефинитивно напуштен или мора да се напушти што поскоро... Менаџментот е нешто друго и мошне прецизно во театарот и тој треба да им се препушти на луѓето што, едноставно, се разбираат во тоа. Не може секој да знае сè, треба да се внесат професионалци во секој сегмент, за да може целосната слика да биде исто така професионална. Еснафски да дејствуваме, а не дневно-политички. Кој си го знае еснафот, не треба да се грижи за партиските контексти.

Времето на „мустаќи и бради“ во театарот е одамна поминато.

Националната програма за култура е во финале, да се изразиме така. Таа мошне скоро влегува во завршна процедура и очекуваме да биде донесена, зашто ни е потребна на сите, особено му е потребна на Министерството за култура. Тоа е отворен текст до кој дојдовме во мигов, што не значи дека на него треба да гледаме како на нешто дадено засекогаш. Смислата е Националната програма да има слух за сè што во меѓувреме, тековно, ќе се наметнува како проблем и во тој контекст е посебно потребно да се нагласи суштината на овој текст која во крајна линија го определува како отворен, развоен, стратегиски документ. Амбицијата на овој документ не е визионерска, во смисла да се пропишува што сè ќе се презема и ќе се случува во наредната деценија. Тоа никако. Националната програма за култура ги опфаќа четирите претстојни години и таа е повеќе аналитична и прецизирачка за нештата кои допрва ќе треба да се „очекуваат“. Таа е здрав темел. Лично сметам дека овој документ се избори со јавноста и дека заслужува да биде донесен таков каков што е во мигот, каков што, всушност, стана во овој долг процес на дебатирање околу него. Впрочем, културата не може никогаш докрај да се дефинира и не знам зошто би очекувале од Националната програма еднаш засекогаш да ги дефинира културните аспекти на нашиот живот.

Согледувате ли потенцијален ризик при трансформацијата и реорганизацијата, на пример, на Македонскиот народен театар или при трансформацијата на Театарот на народностите во одделни национални установи како Албанска драма и Турска драма, што е зацртано како приоритет во националната програма? Како гледате на „спојувањето“ на одделни театри со Центрите на култура во односните градови и како ќе изгледа т.н. заедничко, договорно финансирање од државниот и од буџетот на општините? Што би биле придобивките од потенцијалното „заедничко работење“? Нема ли да се загрози индивидуализацијата на дејствувањето?

Индивидуализацијата на дејствувањето не смее да се загрози. Креативниот потенцијал може самиот да се чува себеси, но, во ситуации кога тоа би било претешко или пренапорно за него, сметам дека институциите на системот треба да помогнат. Сево ова што го зборуваме е токму тоа. Институциите да помогнат при зачувување, при утврдување на приоритетните аспекти на една култура сфатена во најширок можен контекст. Треба систематски да се пополнуваат празнините, а како - е прашање на дејствување. Она што е важно е дека „сликата не смее да има празнини“. Да се овозможи и обезбеди континуитет, тоа отсекогаш било и ќе биде задача на институциите. Моделите на т.н. заедничко работење не се непознатица за нашите простори, заедништвото не мора да се сфаќа како ограничување. Времето на „мустаќи и бради“, на пример, во театарот е одамна поминато време, значи потребни се сите генерации и тоа е она што е важно. Центрите за култура не се опасност за театарските ансамбли, зашто државата со тоа не се откажува од театарот. Напротив. Тие, и во рамките на Центрите за култура, продолжуваат да ја имаат поддршката на Министерството за култура, само на еден поинаков начин: конкурирање и поддржување проекти и сл. Со тоа мислам дека ќе се подобри општата состојба, театарскиот живот, воопшто. Очекуваме оваа промена да биде конструктивна и да нè однесе во поголем квалитет. Во поголема динамичност, акција.

Ризици има, секако, но се обидуваме да добиеме квалитетен културен живот. Цената не смее

да ни ја колеба решеноста... Минумум ризик, сепак е да се зачуваат постојните театарски ансамбли и ова е еден од начините што во овој миг ни се чини прифатлив. Одредбата „локален театар“, која априори има негативна конотација, е пренагласување само на една од можностите. Локален театар не се станува само со тоа што нема да се биде под национална капа (поконкретно, нема наполно да се биде под национална капа), туку првенствено локалност се добива со намалување на квалитетот, а ние нема да дозволиме да се случи тоа. На овој начин, се покрива и аспектот на културната разноликост (јас лично го преферирам овој термин пред неговата вообичаена форма мултикултура), зашто во ист центар за култура се можни дејствувања на различна и разнолика мултикултурна креација под една иста заглавност.

Се чувствува „провев“ во културата, тоа е мошне јасен сигнал за освежување и тоа ме радува.

Македонија и според Уставните заложби и според европските аспирации е обврзана да гради граѓанско општество и да поддржува невладините организации. Како се регулира односот меѓу невладината сфера и конкретно Министерството за култура и колкави се местото и улогата на невладиниот сектор во заедничкиот интерес сите општествени групи и граѓани да го остварат своето цивилизациско право на култура?

Обврската за градење граѓанско општество е заедничка, за сите нас. Невладиниот сектор, конкретно, си има свој точно определен буџет и мене ми се чини дека во оваа релација (меѓу Министерството и невладиниот сектор) работите се доста чисти, јасни и прецизни. Си постојат конкурси, се аплицира, се добиваат средства и... соработката со Министерството и невладиниот сектор е партнерска, значи, доколку се поклопат интересите, конкретно од сферата на културата, се разбира, одиме заедно во извесниот проект. Единствен предуслов за заедничкото работење и дејствување е поклопување на интересите и партнерството за соработка да биде остварено во рамките на предвидениот буџет. Ние како Министерство не очекуваме никакви проблеми на оваа релација, зашто, велам, работите се мошне јасни.

Се одразува ли функцијата на Вашата личност? Воспоставувате ли рамнотежа меѓу едното и другото (меѓу функцијата и личноста) и доколку се дизбалансира тасот на вагата на јавноста, што би презеле? (Алудирам на коментарите во секојдневието дека министерот влече накај театарот, дека посетува манифестации по сопствен вкус, а не по функцијата...) Се чувствувате ли оптоварен од очекувањата на луѓето да бидете непогрешлив, совршен, да бидете таму каде што тие очекуваат да бидете и никогаш таму каде што не ве очекуваат. Има ли простор да Ве прашам дали со функцијата Ви е ограничена слободата?

Се разбира дека мојата личност не се остварува сосем независно од моментната функција. Јас сум наполно свесен дека не смее да се подгази ниту едното, ниту другото и во таа смисла постојано се трудам да изнајдам некоја средна опција која ќе му одговара и на едното и на другото. Себеси се сметам за информиран човек, наполно сум во тек со медиумските информации, стремежи и интенции, во крајна линија, но, знаете, јас не можам да се подгазам себеси, својата личност, затоа што во мигов сум министер. Свесен сум дека, конкретно, моето присуство на извесни манифестации напамет се толкува и како поддршка на манифестацијата, и обратно, но се трудам да избалансирам меѓу тие нешта. Јас сум жив човек со свои пријателства и културни врски од порано, така што и личниот интерес многупати е решавачки дали некаде ќе присуствувам или не. На крајот од краиштата, Министерството е сложена апаратура, јас не можам секаде да стасам, но моите заменици го покриваат тоа... На сите луѓе не може секогаш да им се угоди, но доволно е да се покаже добра волја... Не, не сметам дека функцијата ми ја одзема слободата. Тоа е сепак пресилно кажано. Повеќе би се сложил дека концентрацијата на обврските е таа којашто не ми ја ограничува, ама барем ми ја допира слободата, ми ја условува и делумно ми ја пренасочува, да речеме... Сакам да изразам особено задоволство поради тоа што процесите во културата се започнати, другото е само дел од приказната, одделен аспект. Придружен елемент. Се чувствува „провев“, тоа е мошне јасен сигнал за освежување и тоа ме радува. Одиме понатаму.

Ви недостасува ли Битола среде Македонија и театарот среде културата?

Бездруго. Особено Битола, театарот го имам заедно со културата, зашто тој е неделлив дел од неа, но и од мене, на крајот од краиштата.

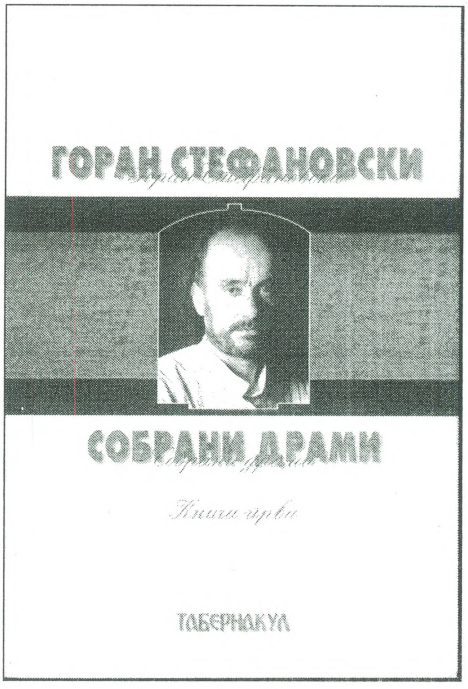
Разговорот го водеше:
Оливера Корвезироска

Слободан Унковски

Некои од сликите со Стефановски

(Преземено од „Собрани драми“ на Горан Стефановски, издание на „Табернакул“, Скопје 2002)

1. МИРКО



Градата беше предвоена градба. Ако еднаш се решам да го работам Чехов, така треба да изгледа просторот: високи тавани, тивка промаја, сестри, доктори, бели извиткани клупи премачкани со мрсна боја слонова коска. Не знам кој беше повеќе уплашен, Горан или јас. Татко му седеше на болничкиот кревет и не изгледаше смртно болен. Не се сеќавам на датумот ниту на времето во годината, нити зошто се најдовме Горан и јас во Белград. Се сеќавам на еден особен сјај во очите на Мирко што сум го видел само во таа фамилија. Така изгледал, сигурно, и Ибзен кога на умирање ја проговорил својата последна реплика: Твертимод (Наспроти). По ходниците беа расфрлани ликовите на неговите претстави, неговите лични драми меѓу Скопје/Прилеп/Целје, еден сеопфатен поглед на животот и театарот. Ни трошка самосожалување. Ако сакам да нацртам еден ден чинар, тој би можел да ми биде моделот.

2. МЕКСИЧКА 16

Зграда на некоја битна институција во Стокхолм. Општ хаос, три, четири илјади луѓе на голем прием. Прекрасни женски од цел свет. Горан и јас седиме на две столчиња некаде на една од внатрешните тераси. Јас му говорам некои работи за себе што никој не ги знае. Тешко ми е и полесно ми е. Ги има ли подоцна некои од моите реплики во неговите драми? Некои од моите ликови? Не. Така му говорев еднаш на Георги кога беше стар само 30 минути дури го држев в раце во една соба во болницата Ленокс Хил. Му ги кажав сите тајни и мислам дека ги запаметил. Горан? Ги запаметил ли и тој? Не знам. Мојот Горан живее на Мексичка 16 во Скопје. Сум чул дека некој друг исто така се издава за Горан и тврди дека живее во Canterbury во Англија. Не знам што да мислам за тоа. Во десната рака држеше кригла за пиво, имаше познато сиво сако и шпицести чевли за свечени пригоди.

3. НАДА

Зграда немаше, беше некоја едноставна летна бавча. Хотел Карпош крај Драмски? Беше поминато некое време од еден од најубавите погреби во Скопје, на Нада актерката, мајка му. Горан ми раскажа како ги проживеал двата месеца пред нејзиниот погреб. Бидејќи говорам за драмски автор, морам да бидам попрецизен, тоа беше монолог. Никој не плачеше, сè беше некако завршено. Секогаш сум имал чувство дека по еден лик од Горановите драми е инспириран од мајка му. Мајката во Диво месо, мајката во Лет во место, изгубениот татко од Тетовирани души, Кралицата во Јане Задрогаз, жената на Министерот од Дупло дно, Таткото од Кула Вавилонска. Можеби Горановите драми можат да се поделат на драми со сенката на Нада и други драми. Така некако, слично со Доријан Греј: откако ги напиша драмите со Нада Стефановска, Горан Стефановски некако престана да биде современ драмски автор, тука и мораше да тргне во свет во потрага по други сенки на други луѓе.

4. СТОКХОЛМ

Кога ја правевме заедно нашата последна претстава? Стокхолм, 1993 февруари. Сараево. Имавме потреба и тој и јас да кажеме, да направиме

ШИШМАН АНГЕЛОВСКИ, ЛИЛЈАНА ГЕОРГИЕВСКА, СТЕВО СПАСОВСКИ, СНЕЖАНА СТАМЕСКА, ТОДОРКА КОНДОВА, САБИНА АЈРУЛА, ДИМЧЕ МЕШКОВСКИ И МАЈДА ТУШАР ВО „ЈАНЕ ЗАДРОГАЗ"

нешто за Сараево, против војната во поранешна Југославија. Харис Пашовиќ беше одбран, направи поделба на улогите, отиде во Сараево и остана таму. Дојдов јас, но неговата сенка остана постојано врз тој проект. Во Стокхолм кучињата не лаат, а кога ќе влезат во автобус, дисциплинирано се туркаат под седиштето на водачот. Така беше и утрото, додека со Горан го пиевме кафето во огромниот стан блиску до Градското собрание, каде што се доделуваат Нобеловите награди. По Скопје, каде што во тоа време имаше глутници улични кучиња што ги напаѓаа граѓаните, да не говориме за лаењето со кое ме испратија пред некој ден, Стокхолм изгледаше како некоја воздушна бања во планина. Се подготвувавме за нашата втора проба.

Тогаш ми јавија дека мајка ми ненадејно починала. Во моментот помислив дека е тоа некоја казна за темата со која сме се зафатиле. Помислив и нешто од што се засрамив, – дека веќе не ќе морам да се тегнам за коса кога ќе видам мртва мачка или пес - знаете она - Да не ти умре мајка. Се прашав дали сум со Горан толку интимен да можеме да споделиме ваков момент? Па во нашите претстави мајки умирале повеќе пати, браќа биле убиени еден од друг, некои се самоубивале, други останувале да живеат само како бледи сенки на своето вистинско јас. Зар не сме биле обајцата врвни мајстори на меѓупросторот на реалното и фантастичното? Последното нешто што го помнам од тоа утро е неговото лице во кое видов сè. Ако ја повториме акцијата дали би ја променил светлината која некако незгодно доаѓаше од прозорецот? Или да додадам малку локална музика од транзисторот на кујнската маса како контрапункт. Или Горан да не биде станат, па да дојде откако сè ќе дознаам. Или... Јас седнав крај кујнската маса, тој говореше, можеби и пцуеше како е тоа можно, се јавуваше на неговата и мојата Патриша Марш.

Подоцна размислував дека е тоа ситуација за вежба по Станиславски, но не е доволно оригинална за сцена во драма.

5. НИШТО

Веќе сум професионален режисер и ја работам својата втора претстава, Камерна музика на Артур Копит (Ништо) во Драмски. Ристо инсистира да дојде еден негов внук да се види со мене, ќе се запишувал на драматургија во Белград. Колку мразам да се гледам со такви кандидати. И јас самиот во истиот овој Драмски театар, дојдов да видам еден жив режисер пред да конкурирам на Академијата во Белград. Тој излезе нагрнат со крзно од волк, со брада и како што веќе треба да изгледа еден режисер, посебно ако се вика Љубиша Георгиевски.

Дојде внукот на Ристе, Горан Стефановски, висок, долга коса. Излегов јас како излегов, главно со мустаќи. Можеби го знам од некаде, можеби не. Остана тука на пробите, мислев така најдобро ќе ги види работите однатре. Наскоро стана битен дел од нашата екипа. Знаеше да се израдува на постигнатото дента, многу од актерките го прашуваа за мислење. Беше паметен, имаше искуство со театарот, но некако срамежлив. Пишуваше и ми даде да прочитам некои работи. Јас во тоа време мислев дека е убаво да се направи нешто од народното творештво. Не се сеќавам кој го спомна Цепенков. Би сакал да бев јас, ама некако не сум сигурен. За разлика од другите автори што сакаа да мистифицираат и процесот да трае со години, тој работеше брзо и прецизно. Набргу направи концепт за драмска структура што се викаше Петре, според името на главниот лик. Некои десетина-петнаесет сцени со опис на случувањата. Тоа ќе остане подоцна базичната структура на Јане Задрогаз. И нормално, ќе се јават разни луѓе што имале иста идеја ама не стасале да ја направат.

Потоа Горан се запиша како еден од најдобрите таа година на драматургија во Белград, па по една година, сè уште како еден од најдобрите, се отпиша и си дојде во Скопје. Па после почна да пишува драми, па почнав да ги режирам јас, а подоцна и многу други. И така сè лесно и едноставно. Камо да беше...

МЕТО ЈОВАНОВСКИ И ТОДОРКА КОНДОВА ВО „ЈАНЕ ЗАДРОГАЗ"

6. НОВИ ДРАМИ

Горан ги завршуваше своите нови текстови некаде кон крајот на летото, некогаш и некој месец подоцна. Ќе седевме со Ацо Ѓорчев и Стево Спасовски во јуни во бифето на Драмски, и Стево ќе прашаше: А кога ќе почнеме со пробите на Горан, октомври или ноември? Сите ќе се насмеевме, но знаевме дека така навистина ќе биде.

Кога беше млад автор кој се развива и пробива, ми ги даваше отпечатени текстовите, јас ги читав неколку дена и потоа се гледавме за да му кажам што мислам – и кога ќе почнам со проби. Тоа беше мачно за него бидејќи го интересираше мислењето веднаш, а јас бев воспитуван да го читам новиот драмски текст кога сум комплетно спремен за тоа, кога ќе можам да се концентрирам на материјата.

Кога стана Горан признат драмски автор, некои работи се промениј а. Ќе се видевме случајно некоја вечер во МЦМ или некое друго наше место, и ќе ме прашаше апансас дали сум подготвен да го слушнам неговиот нов текст, па ќе отидевме кај него дома, и ми го читаше на глас, така што немав можност ниту да го допрам текстот. Најчесто имаше само една копија, така што не можев ниту да го земам со себе да го прочитам повторно дома.

Постојано мислев дека тоа што ми ги дава текстовите на читање или ми ги чита на глас е една огромна привилегија што ја имам. И тоа навистина беше така. Но потоа ќе се прошетав низ град, па ќе му речев на Ненад: – Имаме нов текст од Горан, супер е, а тој ќе одговореше: – Аха, го знам, одличен, или Чоревски, ќе додадеше: – Не сум ја читал последнава верзија, ама е супер, па потоа на Горан родниците од Електромашински или веќе од негде ќе потврдеа дека и тие го читале, да не говорам за неговиот близок пријател во Обвинителството чие мислење Горан особено го ценеше. Софија ќе се интересираше во која насока се развила фабулата бидејќи Горан ѝ ги имаше раскажано обете можни. Ќе му се пожалев на Зоки дека Горан има нов текст (на при-

мер) Кула Вавилонска и дека сите го читале... а Зоки само ќе додадеше: – Добар е, само крајот ми е малку чуден. Ристо ќе ме прашаше: – Авторов пишува ли нешто? И токму ќе си помислев дека сум нашол некој од навивачите на Горан што не го знае текстот, кога Ристо ќе додадеше: – Малку ми е херметичен и како да е предолг.

Пред тоа луѓето ме среќаваа на улица и јас како одговорен за веќе спомнатиот автор морав да го знам одговорот на прашањето: Пишува ли Горан нешто, до кај е? Речиси сум сигурен дека не сум го прашал никогаш Горан пишува ли нешто и до каде е? Можеби еден ден кога тој ќе пишува предговор на моја книга ќе има некоја сосем поинаква верзија на работите, ама ова е мојот поглед. А и немам своја книга.

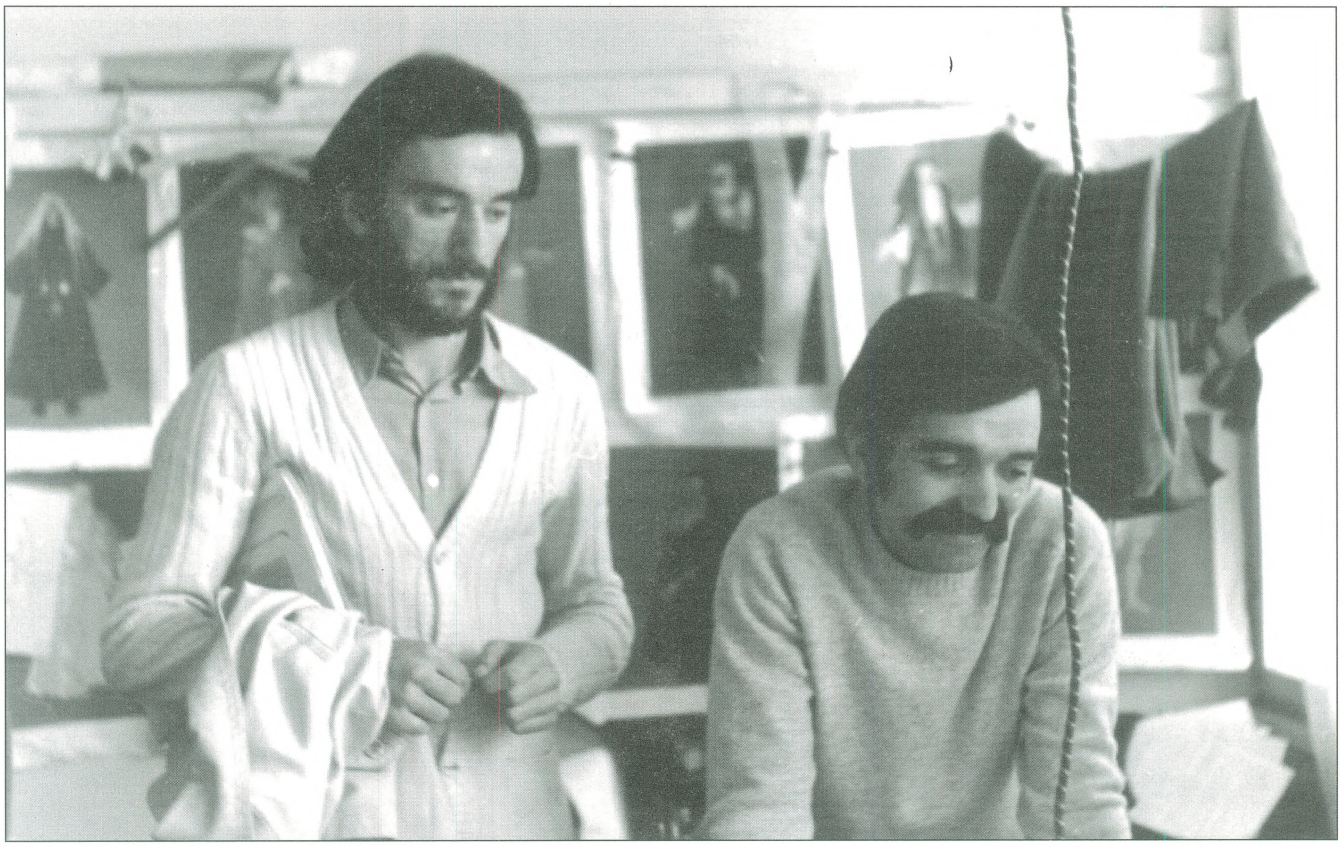
За Драмски, за една цела генерација актери, за македонскиот театар и за мене лично, беше една огромна среќа што имавме *драмски* автор што можевме да го следиме и поткрепуваме. А дали јас навистина сум ги читал прв текстовите, да, јас сум ги прочитал прв во форма во која се одиграни. Потоа станале достапни за сите, па и за оние што пред тоа мислеле дека ги знаат, та дури и за читателот на оваа книга.

Ако одите во Универзитетска библиотека, ќе најдете многу сигнатури под драма и ќе се зачудите колкумина пишувале драма во Македонија. Но најголемиот дел од нив тоа го правеле меѓу збирките поезија, кратките раскази или романите. Стефановски бил драмски писател. Тој **Е** драмски писател. Тој е тоа. Може да пишува и сценарија за филмови или ТВ, но тој е пред сè или само Драмски Писател. Единствен од таквиот вид овде. Single malted.

7. ДИВО МЕСО

Зградата во која живеевме со Лина на 9 кат беше над Зелено пазарче, прочуената кула 13. Прочуена, мислам кај пазарџиите од околните села

БЛАГОЈА ЧОРЕВСКИ, ПЕТАР ТЕМЕЛКОВСКИ, АЦО ЃОРЧЕВ, МИЛИЦА СТОЈАНОВСКА, МЕТО ЈОВАНОВСКИ И СНЕЖАНА СТАМЕСКА ВО „ДИВО МЕСО"



ГОРАН СТЕФАНОВСКИ И СЛОБОДАН УНКОВСКИ ПРЕД ЕДНА ОД ПРОБИТЕ НА „ЈАНЕ ЗАДРОГАЗ" (ВО ШИВАЛНАТА НА ДРАМСКИ ТЕАТАР ВО СКОПЈЕ)

ЛИЉЈАНА КРСТИЌ, ЉУБА ТАДИЌ И ДРУГИ АРТИСТИ ВО ПРЕТСТАВАТА „ДИВО МЕСО" НА ТВ БЕЛГРАД

КРУМ СТОЈАНОВ. МЕТО ЈОВАНОВСКИ, СНЕЖАНА СТАМЕСКА (ЛЕЖИ), МИЛИЦА СТОЈАНОВА, БЛАГОЈА ЧОРЕВСКИ И НЕНАД СТОЈАНОВСКИ ВО „ДИВО МЕСО"

кои ја користеа понекогаш како складиште, а понекогаш како сè друго. Особено лифтовите. Дури бев во војска во Чачак, Горан живееше таму и тогаш, поради неговиот особен стил на живеење, многумина го запознаа мојот стан, и морам да речам, и мојата спална соба.

Подоцна, кога го пробавме Диво месо, пробите одеа тешко, иако знаевме дека сме на добар пат и дека правиме нешто значајно. Тоа обично се чувствува. Ако сте чувствувале погрешно, тогаш е ептен глупаво на премиерата.

Чоревски имаше сцена што не умееше да ја направи. Сè му беше јасно, сè знаеше, ама некако не умееше. Јас веќе не знаев да му помогнам. Тогаш имав триесет, триесет и една година и толку можев да помогнам. Сега имам повеќе и за дадениот проблем не умеам да направам нешто повеќе отколку да почекам. Со Горан разговаравме што да направам. Тој имаше тогаш дваесет и шест-седум години и толку можеше да ми помогне.

Бевме легнати вечерта со Лина во дневната соба на двособниот стан во веќе спомнатата зграда 13. Имавме ли и бебе во тоа време? Да, спиеше во спалната со поголемиот син. Се јави некој на телефон: Унко, да дојдам до кај тебе? Понекогаш Чоре сакаше да се шегува, па се јавуваше по некоја седенка доцна ноќе со својата позната порака: Драмски изгоре, само јас се спасив. Јас реков: Чоре, веќе сме легнати, спиеме. Чоре рече: Само на кратко. Дојде. Го растуривме нашиот познат кревет од шест парчиња дебел сунѓер и седнавме онака по спални (тука мислам на скопски: спаваќици) и по горна пижама само (јас) да видиме што сака Чоре. Тој рече: Го решив монологот за Европа (...А Стево Андреевиќ на бел коњ...). Реков: Супер. Рече: Ако не ти го покажам сега, не можам да спијам и нема да си одам од овде. Седнавме да го гледаме. Тоа беше мојата прва проба дома. Чоре го одигра совршено, најубаво што воопшто може да се одигра тој монолог. Наместо на столот, како што тоа ќе биде подоцна во претставата, се качи на нашите сунѓери.

Праша: Како е? Јас реков, не знам што реков точно, ама бев комплетно импресиониран, реков фантастично, фасцинантно. Седи да се напиеме нешто, кафе, алкохол. Чоре рече не, морам да си одам, се собра и си отиде. Таков беше тогаш: прецизен и уфрчен! Ние со Лина останавме уште со саати будни.

Горан го виде овој монолог по некој ден. Беше исто така прекрасен, фасцинантен, но никогаш нема да биде ист како по полноќ во нашиот стан. Како го направивте, праша. Их, магии, тајни на професијата, посебни техники. Гротовски, ама малку модифициран. Се разбира, сите знаеја, па и тој, за ноќната проба. Тоа е предноста на мојата работа, Горановите ликови од драмите можат да дојдат во мојата дневна соба и да споделат една своја тајна со мене. Или подоцна, кога ќе се олошат, да забораваат на најубавото што го имале и ќе станат мои смртни непријатели. Јас не можам да ги скинам со листовите на кои е напишан нивниот живот ниту можам да ги исфрлам од меморијата на слученото. Тоа е благодат и проклетство на оваа професија, мој драг Горане.

8. ПРОБА

Ако нешто ме нервирало кај домашните драмски автори, тоа била нивната потреба да доаѓаат на проба. Ако нешто сум можел комплетно да го разберам, тоа е потребата на домашните драмски автори да видат како им напредува текстот.

На Горан му говоревме: Ти, кога пишуваш, ние ти доаѓаме ли зад грб и ти гледаме во машина (тогаш уште пишуваше со машина за пишување)? Не. Ти ги знаеме ли сите маки, колебања, тешкотии, драми додека пишуваш? Не.

Драмскиот автор чека да види готов резултат. Бидејќи тој има готов резултат во драмска форма. Сцената си има друга логика. Да не повторувам овде: процес, развој, фази, слоеви, елементи и целини, разградување и композиција. Расположенија и творечки кризи, а времето еп тен лимитирано.

Затоа се договараме со Горан да не доаѓа на проби. Ќе го викнеме кога ќе дојде време. Кога ќе биде време, кога нема да ни биде срам ни од нас ни од него. Не му е право. Ненад, кој го сака најмногу, му вели: Твое пишување, наша проба!

Не доаѓа.

Потоа, додека пробам, во салата на Драмски чувствувам некој поглед одзади, се вртам - никого нема. Пак се вртам и го затекнувам авторот како ја подава главата некаде во задните редови. Ја прекинуваме пробата и сите се смееме. Тој можеби вели: Ми падна вчера тука едно пенкалце, па наминав да си го најдам, или не вели ништо.

Ание всушност сакаме да имаме слобода да кажеме разни работи за текстот, за поединечните реплики, за да ни олесни, за да можеме докрај да ги совладаме. Значи, ако кажеме: их ова баш нема врска, тоа не е длабока анализа или критика на стилот и композицијата на ценетиот автор, туку наш вентил, наш начин да се пробиеме низ сложените и компликувани текстови на нашиот омилен автор.

Потоа тој ги печати текстовите. Никогаш не ги отпечатил онака како што сме ги скратиле (по негде, по некоја ситна реплика), туку ги презентирал онака како што ги донел на првата проба.

За разлика од него, речиси сите текстови на Шекспир се печатени од суфлерскиот примерок, онака како што се одиграни. Да, но професијата режисер е измислена многу години по смртта на Шекспир и малку години пред раѓањето на Стефановски.

9. ГРАЃА

На едни постдипломски студии базирани на висока наука (како цел) и средна практика (како реалност), ме поканија да реконструираме една од првите претстави на текст на Стефановски. По некаква случајност, по некаква намерност, тој разговор не се случи. Сретнав некои од студентите, ми рекоа дека сами го реконструирале и било супер, одлично, во целост успеало.

Останав замислен над тој факт. Доволно ли е ако го имате текстот, некои костими, фотографии па дури и видео-снимка (што недостасува во конкретниот случај), да ви стане сосем јасно каква претстава имало речиси триесет години наназад? По многу години работа во театарот не умеам да ви кажам колку беше фасцинантен Мето Јовановски како Јане Задрогаз, една невозможна смеса на внатрешен хаос, љубов и прецизен превод на она што би можело да се нарече македонски дух. Каде се запишани оние прекрасни паузи во уводниот монолог на Крум Стојанов, како да се реконструира онаа исконска енергија, злоба и шарм што ги зрачеше Ацо Ѓорчев како Змејот. Како да ви ја опишам играта на Тодорка Кондова како Кралицата или на кој начин да бидам прецизен говорејќи за играта на Коле, Дади и Дукац како тројцата полудебилни синови на лошата кралица. Дури и да ги чуете песните, никој што не бил тогаш таму не знае како прекрасно било женското пеење на Ленче, Лиле, Снеже, Мајда, Сабина со кое се отвораше една нова фаза во структурата.

Како на сајбер-истражувачот да му дадам информации за позицијата на тело на Стево Спасовски кога ги говореше дилемите на својот лик или за оној негов иронично-смешно-заумен-недофатлив начин на интерпретација во која ништо, ама баш ништо не е свето, а истовремено сè е битно.

Кај ќе беше таа претстава без фанатизмот (колку тесно определување) на Мите или присутната неприсутност на Мешко... Перо? И така натаму... Како да ја спакуваме претставата во истражувачки фол-

дер? Дека може, сум видел. Дали треба, не знам. Во МХАТ во Москва гледав претстави што ги чуваат со децении по смртта на режисерот и веќе никој од оригиналната поделба не игра во нив. Имаат сè: информации, автентичност, ист мизансцен, простор, дури и костимите се излижани од играње, а некаква најважна работа засекогаш е изгубена.

Кои се моите докази дека сум ги работел текстовите на Стефановски? Некои текстови во весници, некои дипломи од некои награди, некои подзаборавени фотографии, едно сеќавање на мојата душа. Сè уште виталните членови на публиката што ќе си приспомнат. Нема процес на кој ќе успеам да докажам со материјални докази дека тоа постоело, дека тоа сме биле и ние.

Не можете да се занимавате со режија, а да имате потреба за вечност. Претставите постојат пред сè само од 19.30 до 22.15 (или колку веќе ќе траат) и сето друго е само идеја за еден сон. А драмскиот текст трае.

Внимавајте како ја држите в раце оваа колекција на драмски текстови на Горан Стефановски. Можат да ви испаднат разни личности, луѓе, ликови, карактери, актерки и актери, дилетанти и врвни професионалци, деца, животни, сценографи и костимографи, композитори и светло-мајстори, поддржувачи кои во прав момент знаеле да ни дадат еден грам сила што толку ни фалела тогаш. Тоа се фуснотите на оваа книга, тоа е селектираната библиографија на Драмскиот Автор, тоа се конците кои нè врзуваат засекогаш.

Шекспир, во Бура вели: Ние сме граѓа од која се создаваат соништата.

Животот на една цела генерација беше особен, возбудлив и пред постојани предизвици бидејќи го имаше својот драмски писател Стефановски. Новите генерации одново го откриваат и го преведуваат на новомакедонските состојби својот современик Стефановски. Човекот што ги задаваше нашите сонови...

АЦО ЃОРЧЕВ, НЕНАД СТОЈАНОВСКИ И СИЛВИЈА СТОЈАНОВСКА ВО „ДУПЛО ДНО"

Х-ФИЛЕ:

Раштркани и расфрчени* материјали од досието
На г. Горан Стефановски, самопрогласениот дух на Дебар Маало
(наспроти тврдењата дека вакво досие не постоело никогаш)
** овој збор е зајмен од драмскиот автор Самоил Дуковски*

Дебар Мала
Није шала.....
*(Каплар **Воја Цвејиќ,** од времето на српската окупација на Дебар Маало 1918 - 1941)*

Дебар Маало
Центар на Свет!
*(**Молерот Панче** од времето кога се полнеа цистерните за прскање на Скопје 1962 на водната пумпа во Д. М.)*

Дебар Мандало
Заборавениот спирит на Скопју и
Врвен пример на
Новодебарска школа од Архитектур.
*(**Арх. Кензо Тунѓа,** при посетата на Дебар Маало, пролет 2002, прв превод од јапонски на Ишукари Георгиева)*

Предмет 27.04.2591 : **17 Управа на МВР** за вампиризам и гласини:
Дебар Маало мора да биди под постојана обсерфација прибидејќи тоа јет Центар на скопските вампири*, бош насадени особље** и приватни џиздари***. Вопреки редовниве излегвања пешки и сос точок на нашиот позорникар 2627 (Миле Тодоровски - Лажичката), да се ојача мрежата на надворешните соучинители зошто имаме огромен недостаток на кодоши, особено на делот од Орце Николов 86 до Поштенска гаража, со сите споредни улици од десна страна кога идеш натаму.
шифрарник:
** интелектуалци;*
*** уметници;*
**** новинари*

Дебар Маало
ќе го загуби својта интувиција
Ако не им се удираат поише чврги, заушки и брзи чатали по голи ноги,
На сите копиљаци
А највише на овије двајцата брата од Прилеп,
Нарочито на тој поголемијот - Горанчо Винету
*(новопронајден текст од редовниот 14-ти годишен **Симпозиум на Дебар Маалци и Маџир Маалци** свикан од Митре Сељакот, Диме Лаф и Славе Буљбуљ (Крај Молов оправдано отсутен) прв и последен запис каде се допираат имињата на Дабар Муло и Членот на одделението за керменевтика и маализам на Estonian Neighbouring Academia za ubavi umetnosti i biografizam - prof. na Canterbury School of economics and drami, Mag. G. S.)*

Дебар Маалците се познати парџији у Градски парк.
Нема живот од нив. А седнеш со женска у втори дел, на клупа, а бутнеш рука низ рукав у блуза, тије одма се појавуваат, понекогаш и у поголеми групи и сметаат.
Од наше школо, да не се сфати дека сум издајица, сум го видел два пути оној Горан од четврто б одделение, што добива двојки на писмена по македонски и петки по математика.
***Сашо Чоамски,** осмо в одделение, осн. уч. Песталоци*

До 14 Управа на мвротo

Мои,
Во ФОКУС се појави еден нов автор, Горан Стефановски, од татко Мирко, и мајка Нада, на кој уште сега треба да му се обрне должното внимание. Пишува кобајаги за музика (пред сè rock and roll) ама всашност насвртува кон западниот начин на мислење во културата и ги доведува во прашање традиционалните вредности на македонското самопрепознавање. Јас веќе го обавестив другарот Ќамуран во Градски. Ако е потребно, после Вашата инструкција ќе го обавестам и другарот Перо Карајан.
За почеток му ја местам мојата девојка по име Марија, али се плашам, бидејќи и пишува едни љубовни песни со западна оријентација и провин виненција, да не падне таа испод негово влијание.
Во прилог, на запознавање на 14 Управа и другарот М.М. одговорен за ФОКУС Ви испраќам една од неговите песни. За Аљоша Р., Влада М, Унко С., Чом и другарите, нема ништо ново од синоќа.
Ваш и повеќе од Ваш,
Риџи

ЛЕНЧЕ ДЕЛОВА И БЛАГОЈ ЧОРЕВСКИ ВО „ЧЕРНОДРИНСКИ СЕ ВРАЌА ДОМА"

Срцето ми чука како Биг Бен
(Биг Бен кула саат во Лондон
– подвлекол Рици)

Срцето ми чука како Биг Бен,
Марија.
Јас сум Бен Квик во ова наше лето,
Марија.
Лето на нашето **незадоволство,**
(подвлекол јас - Рици),
Лето на мојата по тебе болест,
болест смртна на која лек ѝ нема,
Марија, Маријам, Ајирам.
Доктор Килдер не е веќе тука,
Ал сме тука ние
Ние правите,
Ние грубите,
Ние Дебар Маалците,

Ах, те сакам, ах, те сакам
Како **помаранџа** за Нова Година,
(се мисли од Израел, подвл. Рици)
Како локум од Крушево,
Како пиле,
Како свилена буба од Велес,
Како стрико **Миле** железничарот...
Ти си мојата **Дајана,**
Мојата **Дилајла,**
Ти си мојот **Енглберт Хампрдинг**...
(сите англиски имиња - подвлекол Рици)
Ти си... (нечитливо потака од солзите или на авторот или на Марија).
Ме тепаа...
Борбата е тешка, ама ќе победиме.
(пази го погорново - подвлекол Рици)

(Извадок од подолгата поема на Стефановски упатена до Марија К.)

Мацир Маало е потопено
Водата иде навака!
Вадете ги тракторските внатрешни гуми,
Облакајте ги купачите со врвки од двете страни,
Дебар маало не е више Дебар Маало,
Дебар Маало е Руска плажа

*(одушевен извик на **дебармаалецот Руше** од прозор на неговата приземна кука гледајќи го наводнувањето на водата во поплавата на Скопје и, се разбира на Дебар Маало, октомври 1962)*

Скопје е страшно.

Скопје е страшно,
Прилеп е најубав.

Мери Бошкова многу се бацуе.
Тетка Нада Гешовска ја сакам поише.

Илија Цувалеко има големи мустаци.
Димитар Гешоски има најубави очи.

Димитар Ќостаров има голем мотор.
Тато, сите го сакаат ама не смеат да кажат.

***Од Дневникот на основецот Г. С.** по враќањето во Прилеп од двомесечната посета на Скопје.*

Горан Стефановски се појавио како еден нови тип македонског интелектуалца, студент какве сам увек волео и сакао. Извршио сам битан утицај на његов поглед на свет, и уопште, али сепак, он имадаше још од почетка, еден веома прецизен став за то што би хтео да узме од мене а што воопшто није спреман. Штета.
Голем таленат за Схакеспеаре и енглеска литература и култура. Роден песник, можда чак и романсиер. Нежна природа, продорне очи, дугачка зифт црна коса која изгледа брзо ќе ја изгуби. Пишува некоја драма Петре или Јане Задрогаз од која кој знае што ќе испадне.
Падна у лошо друштво на глумци и режисери, особено еден со брада, со коси очи како згазен од автобус. Ако остане со нив, изгубивме еден бриљантни кандидат за доктора наука и могучег претседника на Македонското шекспиријанско друштво.

***Проф. Бркиќ** во неврзан разговор со шефот за студентски прашања на скопскиот Филолошки факултет*

Аха!

***Проф. Бркиќ** одговара на минување на прашањето го земал ли Стефановски за свој асистент на Факултетот*

Младиот асистент Стефановски, ах толку е зборлест, толку шармантен, ама ептен неискусен во секој поглед, особено овој (со широка геста покажува на зградата на Факултетот и на дел од вработените)

Постар асистент Воскресија Милановска, во патетичниот говор по повод нејзиниот петти реизбор за асистент, додека си го поттушта прслучето што ја стега и додека ѝ доаѓаат солзи на очи од можните блескави академски перспективи, ама не смее да плаче поради евтиниот римел...

Горанчо! Сакав да кажам колегата Стефановски е особено принципиелен и ептен тврд во своите ставови. Не знае за доста, кога ќе се удуби во некоја работа, додека не ја доведе до задоволителен резултат, не се смирува. Ах, треба да влезете во дијалог со него... Монолог исто не е лош...

***Амнета Керафимова,** додека ја пишуваше својата докторска теза „Ремарките кај Бекон, Бекет, Беко и Бомарше со осврт на проблемот на персоналната апатија во македонската манастирска драма“.*

Овде ни бутате еден текст што нема ни глава ни опашка, да не говориме за бесмисленив наслов Петре (Јане Задрогаз). Од ова претстава не бидува. Ти Унко, арно си фати со Јас Клаудиј, што си запнал сега со домашна драма. Да не е овој Горан, што ни е симпатичен, внук на Ристета директорот на Драмски, текстов немаше да биде ни прочитан, а камоли поставен на сцена. На клоци ќе ве истеравме од овде. Ма, допишете го првин па после ќе зборите. Тука ќе прекинеме со проби. Абе каков Цепенков, Ценевски снима филм, отидовме кај него. Драмски мора да биде модерен театар.

***Некои од водечките глумци во Драмски** во Скопје кога се стопираа пробите на Јане Задрогаз, 1973 год.*

„Ги погледнав и двајцата болни: С . Г. пати од комплетна неухранетост, нередовен живот и посттрауматска депресија. Истиот симпром го забележав и кај У. С. со денови не излегува од дома, скоро ништо не јаде и не се бричи. Не кажуваат што им се случило. Не кажуваат ништо."

Од телефонскиот разговор на доктор Бети Конеска со директорот на Драмски, *Ристе*

Така бе дечки, ѝ го обеливте образот на Македонијава! Ех Горане, од тебе ќе биде автор!

Некои од водечките глумци од Драмски*, на гостување на Јане Загороѓаз во Театарот на Авенијата Елисејски Полиња во Париз, сега дојдени само како публика*

КГБ Сојузен

– одделение на КГБ за посматрање кон странство.
– Одделение на КГБ за култура, биро за театар
– Тактичка група „Панталоне".
- Препратено и до Сојузна ДБ на Југославија

Настанот се случи неочекувано: по премиерата на Тетовирани души во Москва, на Мала Брона, во близина на кабината за светло, во 22.21, авторот Г.С. (инвентарен број кај нас 2221/87 М), возбуден и тазе дојден од Скопје, му подаде на режисерот С.У. (инвентарен број 22212-87 М) мистериозна содржина во пластична вреќичка, димензии 15 по 10 см. Нашиот тим, Галина М. Ј. што работеше на осматрање, Наташа Б. Г. што со допирање го свртуваше вниманието на присутните и јас Наталија Фјодоровна Турбулканциева, кандидат водник, веднаш реагиравме како што доликува на младите Чекисти и Чеховисти истовремено.
Настана една непријатна ситуација кога чувме дека во пластичната вреќичка имало тул бумби, но се виде дека се тоа всушност тул умби, турски колач, малку лигав и со еден, така, особено симпатичен изглед. Почитуваниот автор Г. С. ги донел од г. Скопје, од една женска што го сакала С. У. највише на свет. Овој вториот ги изеде тул умбите веднаш после многу испиени водки, а нашата лабораторија и Вие подобро ќе процените како шеќерот и водката взаемно делуваат. С. У. лежеше трите следни денови без да мрдне во хотелот Белград бидејќи не можеа да го вратат во неговиот хотел Минск. Мистериозната женска што ги пратила тул умбите е некоја англичанка Патриција Марш, која очигледно е врска со авторот Г. С.

За неа ќе се распрашаме преку Ф.(илби), ако постигне, зоштоептен е зафатен со друго.

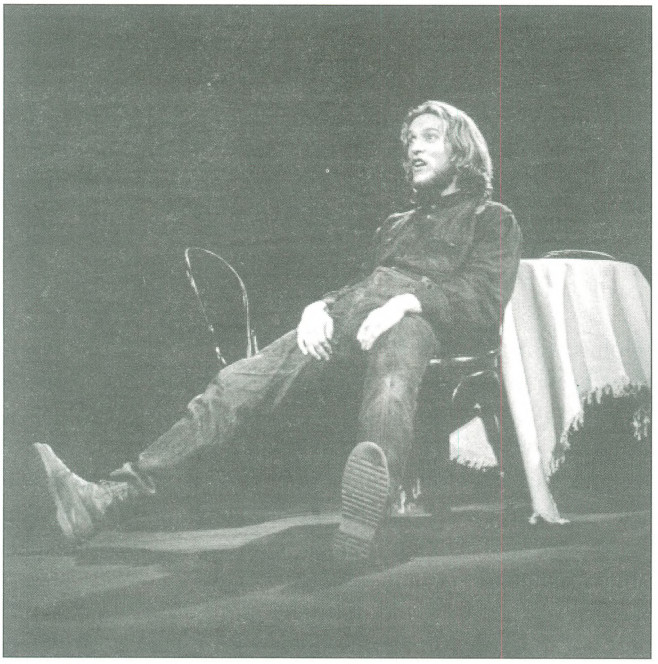
Позајмено ***од неодамна отворените архиви на КГБ.*** *Превод од руски Бубуја Арсовецкаја.*

СДБ
Култура, испратено по курир:
Рици јавува:

Објектот што е кај мене одреден за следење на вкупната активност а особено на неговите пишувања по ФОКУС (ГС.), го следам применувајќи комбинирана техника: се дружам со него нон стоп, плус мојата сегашна девојка Соња тајно се гледа со него за да ја дознае интимната страна на неговите мисли. (Со Марија раскинавме зошто нејзиниот ангажман ги надмина професионалните оквири во однос на истиов субјекат.)
Работи за во неговата папка:
1. Доби фармерки Супер Рифле избледени
2. Си купи од комисион патики Алл Старс, дубоки, зелени. Ги носи без чорапи
3. Се дружи со една англичанка што е лектор во Скопје и ја учи македонски
4. Купува постојано хартија за куцање во големи количини
5. Се среќава со С. У. од Драмски и му предава ситно откуцани листови. Содржина сеуште непозната, ама се работи на тоа.

Забелешка на одговорниот работник: Овој **Рици да се прати на некој курс**, нема поим. Дајте го некаде каде што ќе нема штета од него – Клуб на писатели, Редакција на некое списание, Некој дом на млади или сл.

ЛИЛЈАНА ЈОВАНОВСКА И НЕНАД СТОЈАНОВСКИ ВО „КУЛА ВАВИЛОНСКА"



СЕРГЕЈ ТАРАМАЕВ ВО „ТЕТОВИРАНИ ДУШИ" ВО МОСКВА, МАЛА БРОНА

„САРАЕВО" ВО БУРЛА ТЕАТАРОТ АНТВЕРПЕН 1993

АЛЕКСАНДАР БЕРЧЕК И ПЕПИ ЛАКОВИЌ ВО „ТЕТОВИРАНИ ДУШИ" (ТЕАТАР „ЗВЕЗДАРА", БЕЛГРАД)

Ц!

Режисерот С. У. *на прашањето на авторот Г. С. дали конечно ја прочитал неговата магистарска теза „Ремарките кај Бекет“.*

Ц!

Режисерот С. У. *од свеченото доделување на Наградите за Диво месо, на прашањето на Авторот Г. С. дали во џиковт има кеш за да можат да се вратат дома после големото славење ноќта пред тоа.*

Ако сте ви тројцата типични Македонци тогаш мора да сте грд народ...

Цезариа во друштво на младата ѝ мајка*, сестра ѝ, братучетка ѝ, други комшики од истиот кат, им говори на славните учесници на Третиот меѓународен театарски фестивал во Каракас, Венецуела, Режисерот С. У., авторот Г. С., и еден од актерите Ј. М.*

„... и за крај, ако не беа невкусните, нејасни, приватни и непотребни коментари на С. У. (поранешен министер за култура што ги оневредни резултатите на неговите претходници, а особено на Ѓ. И.), туку да имавме еден сериозен аналитички предговор, поговор или дури сепаратна книга со избор на критиките и анализите, ова издание на некогаш еминентниот издавач Табернакул ќе можеше да се означи како издавачки потфат на деценијата, дури можеби и на последниве неколку децении заедно со антологиската „Примери на уставната практика“ на Љ. Д. Ф. Вака несреќниот автор...“.

Извадок од критиката *за изданието „Собрани драми“, книга прва, од Горан Стефановски (изд. Табернакул, Скопје, 2002) излезена во* ***ФОРУМ*** *од нивниот стален критичар К. М. Г.*

Почитуван другар ММ.,
Се надевам ова писмо ќе дојде во твои раце оти само за тебе е.
Мил мој ММ! Сакам да знаеш дека независно што бев исфрлен (такаречи) од нашата служба и од моите редовни операции што сум ги водел со години, сакам да знаеш дека сум ваш за секогаш, и секогаш ќе си прибирам информации и тука и надвор од земјава.
Од заштедата си купив фотоапарат и кај и да одам го носам со мене. Моите извештаји ќе имаат и визуелна димензија.

Ваш Риџи

ПС: Г. С. пишува нова драма со тематика од прехранбената индустрија: Слет во месо или Диво место, не знам.
ПС 2: Толку сум возбуден мој мил м.м. (мали букви зошто те чувствувам ептен близок) што ми иде да се потпишам со целото име и презиме, дури и со приимекот Р.

Прашање на одговорниот работник:
Дали стажот во култура, двојно се бенефицира со оглед на околностиве?
Со почит М. м.

ПРЕТСТАВОГРАФИЈА:

Јане Задрогаз (1974)
Диво Месо (1979)
Лет во место (1981)
Хи-Фи (1982) - *отидов во Калифорнија*
Дупло дно (1983)
Тетовирани души (1985)
Црна дупка (1987) - *отидов во Brooklyn*
Лонг Плеј (1988) - *останав во Cambridge*
Кула Вавилонска (1989)
Чернодрински се враќа дома (1990/91)
Сарајево (1992/93)
Сега му е мајката (1994/95) - *никогаш не сум го прочитал, ниту гледал*
Баханалии (1996)
Казабалкан (1997)

Лилјана Мазова

Нови содржини – враќање кон квалитетот

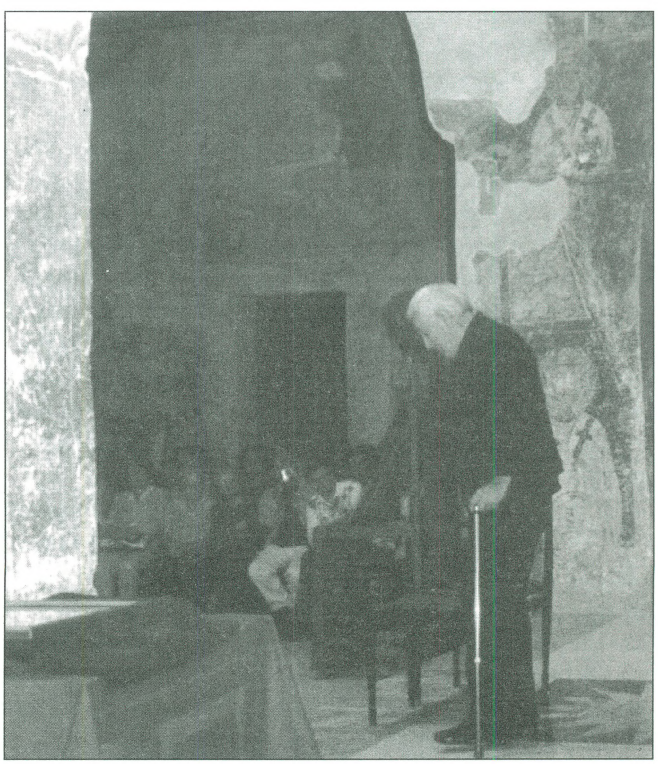
На отворените простори или во затворениот на црквата „Света Софија“, се преплетуваа зборот, музиката, актерските остварувања во режиите на претставите, движењето, танцот... Почна да се остварува идејата за нов фестивалски концепт низ кој ќе се преплетува сè она што е сценска уметност.

Најголемата македонска летна меѓународна манифестација „Охридското лето“ - 2003, во своето 43. издание им се врати на уметниците и на публиката. Во текот на четириесетте фестивалски денови - од 12 јули до 20 август, на разни простори во градот паметник на историски и културни настани - Охрид, се реализира разновидна сценско/уметничка програма, во чиј состав беа вкупно седумдесет и седум содржини.

Токму ова издание на „Охридското лето“ - со најдолга традиција во однос на сите други фестивали во земјава, беше и враќање кон содржините и квалитетот што Фестивалот го имаше некогаш. Колку за споредба, еве го позитивниот пример од 1998 година кога беа реализирани седумдесет и три содржини, кога, како и годинава, Фестивалот беше „распослан“ по целиот град, кога публиката ја имаше масовно на сите најавени настани. Наспроти ова, пак само за споредба, во изминатите неколку изданија кога Фестивалот беше и скратен во времето на одржувањето (завршуваше на 15 август) и имаше значително намалена програма, еве го примерот од 2002 година: вкупно беа изведени 35 програми.

Новиот фестивалски исчекор за кој новоименуваните раководни и уметнички структури на Фестивалот (директор м-р Зоран Стрезовски. Ристо Аврамовски, претседател на Управниот одбор и селектор на музичката програма, Иљко Стефановски. селектор на театарската програма, со докрај отворена соработка и поддршка на Благој Стефановски, министер за култура на РМ), токму за ова издание имаа кусо време за подготовка (голем дел од содржините биле селектирани од видео записи) и потоа реализацијата на програмата, практично, се оствари низ форма за нова визија. или на негово ново место во времево денес - тука и во светот. Новиот поглед/изглед, низ реализираната програма, често ја уриваше некогаш цврсто поставената поделба на музичка и на драмска програма.

На отворените простори или во затворениот на црквата „Света Софија“, се преплетуваа музиката, зборот, движењето, танцот, артизмот, режијата... Значи, почна да се остварува идејата за нов фестивалски концепт низ кој, практично, ќе се преплетува сè она што е сценска уметност. Оттука во 2003 година, во контекстот на зацртаната и остварена програма, Фестивалот направи значајни поместувања кои, едновремено, наложуваат концепт што е и нова афирмација на „Охридско лето“ во контекстот на неговото место во светската фестивалска мапа. Сигурно дека токму во овој контекст најзначајно



ЉУБА ТАДИЌ ВО „СОКРАТОВАТА ОДБРАНА И СМРТ“

доживување и поместување во програмата, е музичкиот проект „П.С. Мечтаења“ на Театарот за музика и поезија на Елена Камбурова од Москва, Русија, во режија на Иван Поповски. Тој извонредно осмислен и реализиран концепт за спој на музика и на театар, се дел од концептот во кој е иднината на „Охридското лето“. Со сценскиот јазик и интерпретацијата, претставите говореа за времево во кое се живее.

„АНТИГОНА" НА НАРОДНИОТ ТЕАТАР ВО БИТОЛА

Драмската програма на „Охридското лето“ 2003 започна на 16 јули со фестивалска премиера „Антигона“ по текстот на Софокле, во режија на Никита Миливоевиќ - еден од водечките режисери во Србија кој последниве неколку години работи/режира во Грција, во продукција на Народниот театар во Битола. Претставата имаше и реприза на 17 јули. На оваа премиера, на 15 јули, во „Света Софија“, ѝ претходеше настапот на бардот на балканското глумиште Љуба Тадиќ, со неговиот долгогодишен проект - монодрамата „Сократовата одбрана и смрт“ (има повеќе од 1400 изведби) кој актерот, иако во веќе поодмината возраст и нагризан од годините и болеста, својата расправа со Сократ ја кажуваше (сега во скратена верзија) виртуозно.

Љубовта наспроти лудите идеи на власта, се основата на претставата „Антигона“ на Битолскиот театар. Низ античката трагедија режисерот Миливоевиќ посочува на настаните и лудилото на власта на балканскиот простор. Тој е потписник и на адаптацијата на драмата за сегашната вистина за Балканот, и својот став го гради/кажува низ два проблема. Првиот е љубовта од речиси секаков вид, а вториот е како таа се уништува/убива зашто е жртва на лудите идеи што ги смислува и реализира власта/владетелот. Од антиката до денес во овие два клучни пункта од животот, ништо не се менува. Миливоевиќ е во својата приказна, има свој концепт (работи и живее на релацијата Србија - Грција) кој, сместен во македонскиот, сепак е поразличен од оној од кој потекнува - српскиот. Тука, главно, е создаден и проблемот на релацијата адаптација - режија - реализација.

Претставата е мачна и мрачна, со многу знаци на терор и голема количина на вистината со која се живее и од која, сепак, секој сака да избега во некој поубав простор и свет. Антигона, која ја игра младата и во секој нов лик сè поинтересна, точно осмислена и влезена во интерпретацијата на ликот и на целата идеја за претставата, актерка Верица Недеска. Нејзината Антигона се спротиставува на водачот, новиот крал Креонт. Таа верува дека е создадена за љубов, а не за омраза. Го погребува мртвиот брат за кој Креонт наредува да биде оставен мршојадците да го растргнат. Верува и во божјата правда и дека сестрата мора да го погребе и вториот убиен брат, а двајцата се жртви на својата страст за власт. Потоа е осудена на смрт: да биде закопана жива, разделена и од оној што го љуби - синот на новиот безмилосен водач. Сите се жртви на лудите идеи на водачот. Во претставата има и две-три сцени кои ни даваат надеж, но сè е во суровата стварност на лудите идеи на власта за докажување на својата моќ на кои секогаш жртва им е човекот кој верува во правда, во љубов. Недеска најточно го говори и стихот.

„Антигона“ Миливоевиќ ја смести во еден од многуте денес напуштени, пропаднати, затворени погони: во комора на ладилник на една некогаш успешна работна организација. Во мракот, мемлата, устоената мизирба на напуштената комора, љубовта и лудилото на власта меѓусебно се поништуваат. Се убива сè што е нормално, човечко, се разголува тиранијата, се следи трагедијата на времево. До просторот на комората, гледачот се движи по тесни патеки низ кои се оди „еден по еден“, а од страна се стражарите со пушки во неидентификувани маскирни униформи, водачот пристигнува со својот џип, дава команди, а гневот со кој ја искажува моќта е како рев на осамено животно.

Просторот на комората во идејата за тероризмот има милитантна иконографија: сандаците за оружје се сценографската рамка која ја обликува Валентин Светозарев. Низ милитанатните костими на Благој Мицевски се покажува дека секоја демократија почнува така, а завршува во форма на неофашизам што, заедно, е една иста идеологија. Музиката која е точна во контекстот на идејата - жестокото темпо на војничкиот марш, е на Оливер Јосифовски и Александар Секуловски, со вокалот Вера Милошевска. Сè заедно го отсликува светот на бруталната бесчувствителност во одбраната на власта. Во од сите страни омеѓениот простор, во кој публиката се третира како антички хор кој ја допејува немата песна за светот во кој владее униформирана свест, се реализира идејата на режисерот дека Балканот (па и светот) денес се само еден разурнат бункер во кој се подобните и неподобните, во кој се водат братоубиствени војни. Се игра деструкцијата и тагата со која се покажува времето со што денес се живее на Балканот.

Во тој бункер на смртта, меѓу сонот и реалноста, сè е трагично. На ревот на споулавениот од за себе освоената власт Креонт на Митко С. Апостоловски, контрапункт е играта на Верица Недеска како Антигона и на Габриела Петрушевска како Исмена, сестрата на Антигона. Двете актерки се најдлабоко во идејата на режисерот, на сценографот, костимографот, на музиката. Двете играат со динамична мерка за стопување со текстот и судбинските настани, ги збиваат сцените, особено меѓусебните. Во претставата се и актерите Борис Чоревски, Игор Стојчевски, Илько Стефановски,

Слободан Степановски, Душко Јовановиќ, а дел од изведбата се и Хорот КУД „Илинден“ и повеќемина други кои ги играат војниците. Тие ја доградуваат идејата за теророт и клаустрофобијата со кои денес се живее, но сосема е извесно дека токму тие масовни сцени во кореографија на Искра Шукарова се начесто и отповеќе и ја развлекуваат јасната идеја на Миливоевиќ. Затоа пак една друга сцена - со невестите кои ја потврдуваат исконската надеж дека луѓето се создадени за љубов а не за омраза, го затвораат кругот за трагичната балканска судбина во чие тркало се врти судбината на човекот кој е жртва на лудите идеи за власт. Маршот на мртвите невести ја покажува трагиката: дека сите сме/се губитници, дека девојките се венчаваат со смртта, дека нема иднина без нов пород. И уште пострашното: дека на Балканот не е завршена приказната за двајцата браќа кои се на две страни, кои се убиваат меѓусебе.

„МЕДЕЈА” НА НАЦИОНАЛНИОТ ТЕАТАР ВО АТИНА, ГРЦИЈА

Втора премиера на Летото 2003 беше изведбата на „Медеја“ по истоимената Еврипидова трагедија, на Националниот театар во Атина, добитник на минатогодишната награда „Св. Климент Охридски“ на весникот „Нова Македонија“ за најдобра театарска претстава прикажана на „Охридското лето“ - 2002. Претставата беше прикажана во Античкиот театар (на 20 јули). Режисер е истиот Статис Ливатинос со чија режија на Шекспировата комедијата „Со сила убавина не бидува“ ансамблот настапи на минатогодишното „Охридско лето“, а пред изведбата на „Медеја“ му беше врачена награда за 2002 година.

Ниту режисерот Статис Ливатинос, ниту останатите творци на „Медеја“ (главно истите од „Со сила убавина не бидува“ што беше прикажана на 25 јули 2002 година во Предворјето на „Света Софија“), не ја криеја возбудата од фактот дека се добитници на наградата и токму затоа и решиле на фестивалката публика во 2003 година да и се претстават со премиера во која е вложен голем труд и постигнат висок квалитет. За новото гостување на Фестивалот во Охрид, режисерот Ливатинос нагласи дека се определиле за Еврипидовата „Медеја“, која за оваа изведба повторно е преведена од старогрчки јазик на новиот литературен грчки јазик. Во изведбата беа седуммина актери, две деца и женски и машки хор.

Сценографијата на Елени Манолопулу беше поделена: на простор како бина на кој главно е хорот, и на просторот пред него во кој е базенот со

„МЕДЕЈА”

вода во кој Медеја ги убива своите деца за да му се освети на својот сопруг Јасон - татко на нејзините два сина, за неговиот нов брак. Претставата се играше и во долниот круг на Античкиот театар, со што, практично, се користише целиот негов простор. Видовме претстава во која Ливатинос (завршил студии по режија во Москва кај дел од професорите на режисерот од Македонија - Иван Поповски) низ структуираниот театар, заедно со сите творци во него, низ белината на костимите, музиката и бојата на светлото, ги прикажува волшебството, злосторот, осветата. Сè на сцената започнува со сеќавањата на Јасон за неговиот минат живот, за експедициите со пријателите, средбата со Медеја, бракот со неа, за семејниот живот, за децата... Потоа, дејствието се префрла на денот на венчавката на Јасон со младата коринтска принцеза. Медеја ја проколнува и неа (се верува дека таа имала волшебна моќ), ги продолжува своите злосторства: по убиството на братот и на другите заговори, успева и преку своите деца (со отров на невестинскиот превез) да ја убие нивната несудена маќеа, и за да му се освети на мажот, прави и нов злостор - ги убива и своите и негови деца. Во меѓувреме на сцената сè е во претчувството на трегедијата и на трагедиите, во молбата на народот да ја спречат во нејзините намери. Но, злото и осветата се во неа. Тече приказната која влече со својата идејност, со прецизноста и разложеноста на режисерскиот концепт и со актерската игра. Иако некои сцени се повторуваа или течеа побавно, концептот е цврст и, на пример, претставата траеше полни два ипол часа а публиката ја одгледа во еден здив, без никој да се помести од местото.

Актерите Марија Савиду, Јоргос Дабасис, Тамила Кулиева, Димитрис Имелос, Јанис Мавридакис, Василис Андреу и Арис Трупакис, ликовите ги играат низ точно поставената рамка, при што ново место добива значењето на античкиот хор. Жените во бели раскошни фустани и мажите во бели свечени костуми, главно во двојки го играат народот кој секогаш е против секаков вид злостор. И музиката во живо, на горното ниво на просторот во кој се играше претставата (белиот клавир и два дувачки инструмента), раскошната игра на сите што се на сцената, и светлото кое го следи сето она што сакал да го каже и покаже режисерот, претставата ја сместија во еден од новите врвови на „Охридското лето“.

„ЌЕЛАВАТА ПЕЈАЧКА" НА ТЕАТАРСКА ТРУПА ОД ПОЛСКА

Театарската трупа на Збигњев Лесиен од Полска, за првпат беше на Фестивалот, за разлика од нејзиниот основач Лисен, кој е по второпат. Во Предворјето на „Света Софија“ (на 23 јули) трупата на Лисиен ја прикажа Јонесковата „Ќелава пејачка“ во негова режија, а тој самиот исто игра лик (замена за еден актер без кој допатуваа во Охрид). Тоа беше претстава во која на проект се собрале шестмина врвни театарски и филмски актери од Полска. Ова толкување на „Ќелавата пејачка“ за основа го има актерскиот израз, што значи дека во секој момент актерите точно знаат што играат и со какви изразни средства ги потенцираат настаните од драмата кон кои покажуваат свој точен став кон врвовите на Јонесковата антидрама.

Во својот став кон дејствието, тие го внесоа и гледачот низ „блиска“ средба: во квадратен простор во кој има само една врата, една маса и неколку столчиња. Така сè е во идејата на режијата на Лесиен за театар во кој актерот може да ги покаже сите свои вредности.

„ОРИСИЈА" НА „НЕШЕНЕЛ АРТ" ОД БУГАРИЈА

Во просторот на Античкиот театар (на 24 јули), групата „Нешенел Арт“ од Бугарија, го прикажа проектот „Орисија“, што во превод може да значи и писание или судбина. Авторката на проектот Нешка Робева, кој има и наслов „Двојните кралства“, истакнува дека тој претставува музичко шоу кое на современ начин го интерпретира културното наследство на Бугарија и на Балканот. Создавачите на шоуто се инспирирани од фолклорниот ритуализам, песните и пластичната култура акумулирана во овие простори од далечното минато до денес.

Во проектот на Робева, која е сценарист, кореограф и режисер на оваа етно приказна, беа исклучиво танчери и гимнастичари. Иако тој може да се доживее и како етно шоу за туристи кои како дел од програмата на една земја се запознаваат и со нејзината музичка, играорна или танцова традиција, на обработената музика на Георги Андреев и во костимите на Константин Цидров, видовме оригинален танц врз ритамот на музика од балканскиве простори. Збор е за извонредно уиграна група која ги игра настаните, страстите и чувствата што се преплетуваат низ легендата за младата девојка и змејот со која шоуто почнува, а завршува со една друга - за убавицата и сверот. Сè во шоуто е во балканската приказна: стаст, волшебства, пожртвуваност, битки, измами, љубов... Низ динамичната игра на танчарите и на гимнастичарите, дејствието е постојано меѓу реалното и сонот, што се најголемата вистина за животот на овие простори. Така замисленият и театрализиран проект, е нова музичка митологизирана историја.

„РИБАРСКИ КАРАНИЦИ" НА ПРИМОРСКО ДРАМСКО ГЛЕДАЛИШЧЕ ОД НОВА ГОРИЦА, СЛОВЕНИЈА

Ансамблот на Приморско драмско гледалишче од Ново Горица, Словенија, настапи со комедијата на Карло Голдони „Рибарски караници". Во Предворјето на „Света Софија" (на 25 јули), дванаесетемина уиграни актери низ режијата, сценографијата и костимографијата на Вито Тауфер, ги одигра популарните „Караници" како претстава со брзи промени, динамика во говорот и играта, весела и шегобијна игра, при што уште еднаш се уверивме во моќта на Тауфер да го извлече максимумот од актерот, а потоа поединечната поставеност на ликот да се прелее во целината на идејата.

Токму таквата претставата, со која секој одделно го покажува својот карактер, а сепак главна цел е да се покаже другиот, за публиката која речиси и не ја чувствуваше јазичната бариера (приморски словенечки дијалект), беше убава можност за точно и лесно летно театарско доживување.

„СНАА И СВЕКРВА" НА ГРАДСКИОТ ТЕАТАР ОД ИСТАМБУЛ, ТУРЦИЈА

Само две вечери по првата средба со Голдони и неговите „Рибарски караници", исто така во Предворјето на „Света Софија" (на 27 јули), ансамблот на Градскиот театар од Истамбул, Турција, настапи со друга комедија од Голдони - „Снаа и свекрва". Претставата ја поставил гостинот од Италија - режисерот Анџело Савели.

Иоваа изведба беше нова можност за публиката да не ја почувствува јазичната бариера, да се забавува со мајсторски создадените и изведени сплетки и амбиции со кои живеат малите луѓе.

Изведбата ѝ режисерски ѝ актерски беше на ниво на реалистична со доза на алегорична игра. Се следеа случките во едно семејство кое е доведено до работ на нервен слом затоа што никој не ги прифаќа промените: таткото е собирач на безвредни „антики", мајката живее во својот сон дека е главна во куќата, снаата сака да го преземе нејзиното место, синот е затечен во ситуациите, а во таквата состојба печалат само слугите и „блиските" на дамите.

Режисерот Савела ги поставил сите нешта на свое место, и тоа го сообразил со можностите на актерите. Сепак, целата изведба се сведува на лесна театарска забава.

„ЈОНАДАБ" НА ДРАМСКИ ТЕАТАР

Драмскиот театар од Скопје на „Охридското лето" - 2003 настапи со „Јонадаб" (на 4 август), кој се играше во Предворјето на „Света Софија". Претставата е работена по текстот на Питер Шефер, а е во режија на Дејан Пројковски. Во оваа претстава/процес низ музиката и кореографијата, актерската игра, костимот и сценографијата, на крупен план се изоструваат три основни библиски интереси: љубовта, смртта и вечниот сон на човекот за бесмртност, во новиот простор - Предворјето, доби нова можност за надградување на пораките и силината со која тие се остваруваат.

Трите елементи на човекот во цивилизацискиот опстанок, режисерот Дејан Пројковски ги гради низ сложен и силно обмислен/функционален процес во кој сè е во деталот. Тој процес е и во мајсторската ритуална и обредна кореографија на Александар Илиев, одличната музика на Драган Даутовски, костимите на Благој Мицевски и во играта на актерите: Бранко Ѓорчев, Митко С. Апостоловски, Рубенс Муратовски, Игор Стојчевски, Габриела Петрушевска, Јасмина Василевска и Анета Јанчевска, и музичарот на гајда, кавал и зурла Гоце Букушовски. Тоа се столбовите на претставата на која исто голем столб и е „хорот" од петнаесетина членови на Драмскиот аматерски центар во Младинскиот културен центар - Театар 57.

„Јонадаб" почнува со скулптура од живи тела/ликови кои, потоа, се расчленуваат на своите делови и, секој за себе, натаму е најдлабоко во процесот низ кој се отвора и нема намера да се затвори кругот во кој човекот постојано е во неговите клучни дијагонали. Тоа е разложената и фасцинантно сложена слика на Пројковски, и на сите што ја создаваат. Сè почнува во приказната/текстот на Питер Шефер и неговиот „Јонадаб" кого го игра Бранко Ѓорчев, кој, чинам, никогаш досега на сцената нема остварено толку јак лик, толку ситно раздробен и составен низ промислата за страстите, за минливоста, и приказната дека сè во човекот во цивилизациски рамки се врти, се повторува. Му останува да биде учесник, набљудувач на себе и на она што е околу него. Минливоста да ја сфати како универзална, општочовечка потреба по себе.

Текстот на Питер Шефер е лоциран далеку во минатото. Некаде во илјадата година пред нашата ера (како принцип на мерење на времето и на човекот во цивилизацискиот простор), во времето на распадот на Давидовото царство во Ерусалим. Ликови од драмата на Шефер се Давид, крал на Јудеја и на Израел, Јонадаб е внук на кралот Давид, Амнон е најстариот син на Давид, Абсалом е омилениот син на Давид, Тамар е единствената ќерка на Давид која има и своја прислужничка. Секој од актерите Ѓорчев како Јонадаб, Митко С. Апостоловски како Давид, Рубенс Муратовски како

Амнон, Габриела Петрушевска како Тамар и Игор Стојчевски како Тамар, се изградени ликови кои се гледаат и сакаат од прва рака, зашто се точно создадени и прецизно одиграни. Таква беше и изведбата на „Јонадаб" во новиот, отворен фестивалски сценски простор.

Дејан Пројковски пак создаде претстава во која идејата не е во текстот. Напротив, текстот е само основа од која се тргнува и надградува дејствието со цел да се говори за денес, да се создаде моќната слика за талкањето на човекот меѓу љубовта, смртта и бесмртноста како библиски елементи на животот денес, расчеречен меѓу себе и она што власта го прави со тебе. Во таа крајно естетизирана слика за денес на која Пројковски инсистира во текот на целото дејствие, е концепт во кој сè тече жестоко и со своја точна динамика. Тоа се постигнува на моќен и силно музички, танцов и светлосен принцип на преплетување со ликовите и играчите, како играње на традицијата/повторувањето на дејствие кое е почнато и нема крај.

„ТАТКО" НА ДЕТСКИОТ ТЕАТАРСКИ ЦЕНТАР - СКОПЈЕ

Речиси секој нов проект на кој режисер е Слободан Унковски се очекува како настан кој однапред возбудува и бранува. Таква беше и враќањето на Унковски на програмата на „Охридското лето" - 2003, со режијата на „Татко" од Август Стриндберг, во продукција на Детскиот театарски центар - Скопје (на 5 август). Враќањето на Унковски се смета по оној настан од пред една деценија кога токму во Охрид, по конфликтот со тогашниот министер за култура, беше прекината подготовката на најавената премиера „Животот е сон" што тогаш ја работеше со ансамблот на Драмскиот театар од Скопје.

Во сосема нов сценски простор - тераса зад сцената на Долни Сарај, се прикажа премиерата на „Татко" со актерот Бајруш Мјаку кој го игра главниот лик - Капетанот, или таткото, но и ќе ја одбележува својата 30-годишна театарска работа. Ова е прва претстава која Унковски ја работи на албански јазик; претстава околу која се собрани актери од Албанската драма при Театарот на народностите во Скопје и актери гости; а за која и сценографијата и костимографијата се на костимографот Благој Мицевски.

Претставата носеше уште една возбуда: беше речено дека ќе може да ја следат само 21 гледач кои, заедно со седумтемина актерите: Бајруш Мјаку - Капетанот, Арта Мучај- неговата сопруга Лаура, Амернис Нокшиќи - неговата ќерка Берта, Висар Вишка - Докторот, Веби Керими - Пасторот, Мушереф Лозана - дадилката Маргарета и Сабедин Селмани - Нејд, седнати околу трпезата поставени во правоаголник, се и „гости" на јунаците од „Татко". Сите заедно наздравуваат со чаша бело вино, заедно вечераат, заедно се во драмата на Стриндберг сместена во домот на Капетанот. Сепак, во интерес на фестивалската публика, премиерата на „Татко" ја следеа уште осумдесетина гледачи за кои беше направено гледалиште над самата тераса и обезбеден симултан превод на македонски јазик. „Татко" на оваа авторска екипа беше еден од врвовите на ова „Охридското лето"..

„Татко" е најмногу претстава на Бајруш Мјаку кој одново ја открива, но и заокружува големината на својата актерска индивидуа и карактерност. Во тоа го води Слободан Унковски, режисер кој го сака актерот, на свој начин - „поклопувајќи го", од него ја исцрпува индивидуалноста и го става во позиција потполно да владее со ликот. Така е и со сите други актери во ликовите на овој „Татко".

Претставата почна со пречек на гостите од страна на актерите во ликовите на „Татко" на друг простор (пред терасата), околу мангал со запален јаглен, наоколу поставени бели риби и бели мачки, а „гостите" беа послужени со чаша со бело вино со која актерите ги канеа во „домот". Дејствието натаму е на и околу поставените маси, се игра во внатрешниот правоаголен простор формиран од нив, а е послан со црн ситен јаглен. На тој јаглен согорува животот на Капетанот, во жестоката лукаво наместена игра на неговата сопруга Лаура. Капетанот се бори за вистината, таа го прогласува за луд, еден по еден сите се свртуваат против него, и во кошула за нервно растроени луѓе на подот - на црниот јаглен, ја губи битката со себе и со оние на кои им верувал, кои како мачки околу риби кружат околу него и го мамат или не му веруваат повеќе.

Драмата на Стриндберг (во осумдесеттите и деведесеттите години на 19 век предизвикувала жолчни дискусии) е жесток ринг во кој боксуваат амбиции, лоши пориви, убиствениот цинизам во семејството/бракот кои се распаѓаат. Зад таквата структура која режијата на Унковски ја чита и како севремена и античка драма, претставата се претвора во битка на половите. Се следи драмата на човекот - Капетанот во кон него наметнатата безмилосна и исцрпувачка борба во чие средиште е детето. Родителската љубов и грижа, се претвораат во жестока битка. Таткото сака на својата ќерка Берта да и обезбеди образование и да ја воспита во поинаков ослободен од стеги дух, а мајката е таа која и натаму сака ќерката да биде жртва на верската затвореност. Мајката, за да ги оствари своите планови, амбиции, себичност, љубомора и омразата, и за да ја преземе контролата над семејството, доаѓа на идеја да му го оспори ѝ татковството, што полека, но сигурно, води кон негово лудило. Повеќе никој не му верува дека е здрав: се сомневаат дури и ќерката и старата дадилката која, исто така, се грижела за него кога бил дете.

Во режијата на Унковски сè тече мирно, образложено и со точно водена актерска игра која, сублимирано, ги смирува индивидуалните актерски влијанија на сцената. Кај Унковски како и кај Стриндберг, победува цинизмот: поагресивниот, повештиот, оној кој е поподготвен за манипулации, итрини, измами, местења, лаги. Значи, сè е во современо и во жестокоста на битката која се води во семејството. Или, како што ќе запише Унковски: „...добиваме активна современа драма, возбудлива од многу апсекти; рингот на крајот е полн со крв; колатералната штета/детето продолжува да живее за да го повтори подоцна преживеаниот модел...“

Претставата е трагична борба за власт, во најкомплексна смисла: психолошки исцрпувачка реалистична слика за приземноста на амбициите, осветите и начините со кои се доаѓа до таквата цел - победата. Ковчегот со спомените е небитен, битна е целта до која се доаѓа со измами кои уништуваат. Унковски сето тоа го поставува како знак кој мора да се почитува докрај: во играта на актерите, во сценографската рамка, во костимската нагласка, или во музичката илустрација.

Реков дека „Татко“ е претстава на актерот Бајруш Мјаку. Тој ликот на Капетанот го игра целиот во и од себе и низ својот физикус, низ силна волја и хабитус на голем актер. На почетокот тој е силен и самоуверен, потоа пак е самоуверен но затечен во ситуациите, при што постојано владее со силината на карактерот и со неговата свест. Сè во него е изразено низ образложеноста на играта, моќта да се бори и посветеноста на својата идеја дури и во мигот кога може и да убие за да ја докаже својата исправност. Но, кога резултатот на лукавоста се свртува против него, кога Капетанот на Мјаку е веќе растргнат во сомнежите и во двоумењата, актерот се претвора во нешто друго: во внатрешно и надворешно спојување со ликот кој е заробен во психолошката војна во него и во другите ликови од пиесата.

Гостинката од Приштина, актерката Арта Мучај како Лаура, мирно го гради ликот на лукава жена. Во нејзината игра нема ништо демонско: напротив, битката ја води дури и спокојно, градирајќи го егоизмот со изразни средства кои се во погледот, низ сложена хармоничност на идејата и целта за одмазда и преземање на власта. Ведрина, љубов, убавина и поколебана верба во татковата љубов, се елементите со кои е создаден ликот на младата Берта на Амернис Нокшиќи, онаа околу која се води семејната војна. Дадилката Маргарета на искусната Мушереф Лозана е крајно впечатлива во својата едноставност, а кулминацијата е постигната во големата актерска сцена кога на Капетанот му ја облекува кошулата за нервно заболени луѓе. Во таа мачна и силна сцена Лозана и Мјаку, секој во својата болка, стануваат една иста жртва на безумието што уништува. Редуцирана, смирена и точно образложена игра остваруваат и Веби Керими како Пасторот, Висар Вишка како Докторот и Сабедин Селмани како Нејд. Низ сите ликови Унковски од актерите бара да создаваат студии на одделни карактери.

Сценографските и костимографските решенија на Благој Мицевски се точно во идејата за гладијаторскиот ринг во кој се води битка за надвласт и власт: црните маси, белите чинии, светнатиот прибор за јадење, чистата чаша за бело вино, белите риби и мачки, а јунаците се главно во црни костими и низ деталите се прелеваат од еден кон/во друг, прикажувајќи го мракот кој владее со човековата амбиција, душа, нечовечност и неверба во вистината, наспроти посветеноста и подготвеноста да се верува на лагата.

„П. С. МЕЧТАЕЊА“ НА ТЕАТАРОТ ЗА МУЗИКА И ПОЕЗИЈА НА ЕЛЕНА КАМБУРОВА ОД МОСКВА, РУСИЈА

Факт е дека со проектот „П. С. Мечтаења...“ на режисерот Иван Поповски, во продукција на Театарот за музика и поезија на Елена Камбурова во Москва, Русија, изведен во Предворјето на „Света Софија“ (на 6 август), се сменија реперите за тоа што, генерално, во иднина треба да е програма на Меѓународниот фестивал „Охридско лето“. Проектот беше ново целосно уметничко доживување и со концептот и со силината на изведбата. Меѓу другото, тој ја урива и поставената и надминатa од времето форма на делење на фестивалската програма на музичка и на драмска.

„П. С. Мечтаења ...“ е проект на Иван Поповски, младиот човек од Македонија кој студиите по режија ги заврши во Москва, каде и сега главно живее и создава, а оттаму почна да го гради својот опус на почитуван режисер во рамките на рускиот и на европскиот театар. Неговите „Мечтаења...“ се музички театар, или концерт - фантазија според песните на Роберт Шуман и Франц Шуберт. Поповски е, освен на режијата, потписник и на решението за просторот и на сценските движења. Музичката верзија е на Олег Синкин и на Александар Марченко. Во изведбата се четворица одлични млади школувани пејачки на класична музика - хорско пеење: Елена Веременко, Ирина Евдокимова, Ана Комова и Елена Пронина. Со нив се и петмина инструменталисти: Роман Гегар (ударалки, тапани, усна хармоника), Вјечеслав Голоков (гитара), Сергеј Маритуков (гитара, бас гитара), Николај Попов (флејта) и Олег Синкин (синтисајзер, пијано). Костимограф е Ирина Јутанова, а дизајнер на светлото Владислав Фролов. Сите овие мајстори во својата уметничка поставеност, создале проект концерт - фантазија кој со својата лиричност, со поетската и со

музичката поставеност, го досега врвот на кој се открива толку потребната нова смисла на живеење на човекот од ова време, изразена преку чувства, мечтаења и верба во силината на фантазијата.

Низ музиката - песните на највозбудливите музички романтичари на 19. век Роберт Шуман и Франц Шуберт, се мечтае, се открива леснотијата на постењето поставено на принципот на верба во она што на човекот може денес да му е единствена алтернатива: да мечтае, да се препушта... Додека се следи проектот, секој има свој „филм" во кој ја поттикнува својата фантазија, се препушта на музиката и на уметниците кои го водат низ неа, низ приказна која е така срочена што не испушта никого од себе. Од друга страна, а всушност во истиот процес на создавање и креирање, уметниците се движат лежерно, полека, никој никаде не брза, а сите стигнуваат заедно до чувствата што ги предизвикуваат музиката, интерпретацијата, движењата, љубовта со која сите и се посветени на изведбата.

Во „П(ост). С(криптум). Мечтаења" на Поповски, никој никаде не брза. Сè има своја смисла, своја точна ритмичност, своја цврстина на идејата/изведбата и нема простор за импровизација. Напротив, сè е пресметано во кој било домен на „Мечтаењата...": фантазијата се случува низ нејзината магичност и фрапантна точност. И предизвикува бура од емоции, од врвови кои почнуваат зад двојната прозирна завеса која потоа се отвора и се следи изведбата на песните на четирите пејачки чии гласовни интерпретации звонат, пред или зад нив (во зависност од поставеноста на дејствието), со исто концентарација во идејата/целината се петмина инструменталисти. Се преплетуваат, во еден миг ги менуваат местата во дејствието, и ја завршуваат сценската приказна со повторно навлекување на двете прозирни завеси. Мечтаењето завршува само навидум, зашто предизвикувајќи силни емоции, останува да трае во заробениот и маѓепсан гледач од она што го видел и доживеал при изведбата на овој речиси совршен концепт за концерт - фантазија кој Иван Поповски го именува суптилно - како „П. С. Мечтаења...".

Романтичната музика на Шуман и Шуберт во оваа сценска верзија има доза и на суптилна џез музика која е дел од новосоздадените музички аранжмани низ песните со наслови „Мечтаења", „Блаженство", „Серенада", „Во сонот јас горко плачев...", „Не се лутам...", „Баркарола", „Шумски цар", „Каде?", „Воденичар и поток", „Аве Марија", „Прибежиште", „Пастрмка", „На пат!", „Ноќ и мечтаења" и „Во цветовите на снежнобелите лилии". Итерпретацијата, сценските движења, чувствата и емоциите кои се внесени во стилизираната поставка, мајсторски воденото светло и вградените ефекти, ја создаваат сценската бајка од која се излегува побогат и со голема доза на верба во уметноста и во животот.

„МАГДО ЉУБОВ МОЈА" - КОПРОДУКЦИЈА НА УНИВЕРЗАЛНА САЛА - СКОПЈЕ И ДРАМА НА МНТ

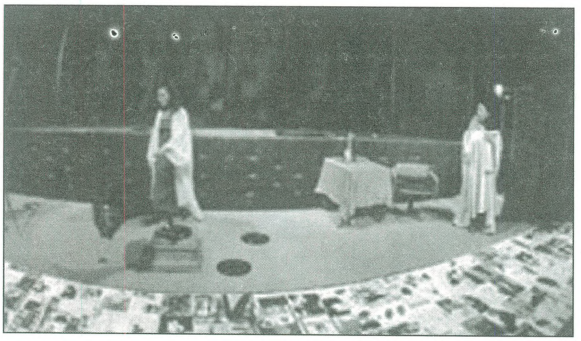
Драмскиот автор Сашко Насев и режисерот Димитар Станкоски имаат уште една заедничка претстава „Магдо љубов моја" која, по она што беше прикажано во речиси крајно несоодветни услови (повеќе од два часа се чекаше да престане дождот, и беше докрај неизвесно дали воопшто ќе има претстава), сосема е извесно дека создадале проект кој и натаму ги легитимира како тандем кој убаво се разбира и функционира: и во одбирот на темата и во одбирот на екипа што е собрана околу него. Праизведбата на „Магдо љубов моја" (или „Старата љубов") беше на 1 август во дворот на црквата „Св. Климент", до Горна Порта во Охрид. Претставата беше дел од одбележувањето на 100 години македонска државност - 100 годишнината на Илинденското востание.

„Магдо љубов моја" е копродукција на Универзална сала од Скопје и Драмата при Македонскиот народен театар, а ликовите ги играат актерите Благој Чоревски, Дејан Лилиќ, Јелена Жугиќ, Роберт Вељановски, Сашо Тасевски, Оливер Митковски, Никола Ристановски, Петар Арсовски, Емил Рубен, Владимир Ангеловски, Катина Иванова и Магдалена Ризова-Черних. Музиката е на Венко Серафимов, сценографијата е на Валентин Светозарев, костимите на Благој Мицевски, сценските движења се на Александар Илиев, а извршен продуцент е Гоце Димовски. Во претставата учествуваат и танцови двојки од клубот „Ритам плус" и членови на Хорот при Младинскиот културен центар од Скопје.

Оваа грижливо одбрана екипа, иако до пред почетокот на изведбата и додека таа траеше, чекаше дождот да претстане само со најупорната публика, а потоа пак заедно стравувавме да не заврне, одигра претстава во која има многу љубов и е работена, исто

„МАГДО ЉУБОВ МОЈА"

така, со многу љубов. Искусниот Сашко Насев и со овој драмски текст, точно ја поставува рамката на дејствието во која вешто ја комбинира историјата со сегашноста: луѓе кои имаат своја идентификација и во минатото и денес.



„МАГДО ЉУБОВ МОЈА"

Тоа се луѓе кои страдаат, копнеат, сакаат, сонуваат за големи и мали нешта, тргуваат, убиваат. Луѓе кои лесно ги препознаваш, лесно комуницираш со нивните судбини, ги засакуваш на прв поглед, влегуваш во нивната приказна како во своја. Таквата драмска матрица во која сè има свое зошто и свое затоа, режијата на Димитар Станкоски ја разложува и потоа затвора во форма на круг во кој драмската приказна има многу знаци од животот во кој се препознава сè што е од денес и од тука, но како движење/состојба на препознавање и повторување, како живот кој стои во место зашто сè се повторува на овие балкански простори.

Драмската и сценската приказна е во приказната на Петар Николаевич, Русин од Одеса, кој како дете, со родителите, на почетокот на минатиот век емигрира во Америка. Таму станува новинар кој тргнува на задача кон Каиро, минува низ повеќе земји, попат се вљубува во Магда, по неа стигнува во Македонија, сведок е на настани во кои самиот влегува. Во Македонија (и на Балканот) се случуваат истите нешта: разни народи се тепаат, се одвиваат чудни бизниси - трговијата со тутун, катран, опиум.

Петар на Магда ѝ вели: „Во бомби и во бродови не се разбирам, а во тероризам уште помалку. Јас сакам да пишувам за афион, за тутун и те сакам тебе. Тоа ми е целата идеја". Но, животот му се превртува.

Претставата ја раскажува нашата историја и нашата сегашност, низ сеќавањата на Петар, што ги снима млада новинарка, но кругот се затвора во мигот кога ќе се откриe дека во диктафонот нема лента, кога пак почнува истата или нова приказна на старата тема која, сепак, е друга тема. Ликот на Петар е поделен на двајца актери: стариот Петар кој раскажува и е единствен кој е постојано на сцената (во инвалидската количка, со новинарката до него) го игра Благој Чоревски со силина на речиси беспрекорниот мир кој тој го воспоставува меѓу себе и ликот, а младиот Петар - оној на кој сè му се случува како денес, е исто длабоко во ликот во контекстот на целото дејствие, го игра Дејан Лилиќ. Тој го покренува сценското дејствие и ја одигрува сценската приказа во баланс со сите други актери од претставата. Силни ликови, низ чие оформување и опстојување се создава и иронична дистанца со што се нагласува филозофската структура на драмата, остваруваат сите актери што се во неа: до перфекција доведениот лик на Турчинот на Никола Ристановски, и исто така осмислените ликови на Јелена Жугиќ како Магда, Оливер Митковски, Сашо Тасевски, Катина Иванова, Емил Рубен, Петар Арсовски, Роберт Вељановски, Владимир Ангеловски, Магдалена Ризова-Черних.

Поделба и поставеноста на ликовите во режијата на Станкоски е во моќта секој да се препознае во оној што го игра, да го дограде и да се постигне целина која функционира и врз музика на Венко Серафимов, која низ повеќе музички правци - меѓу кои и лесен џез, е варијација на познатите народни песни „Пароходот ми пристигна..." и „Не си го продавај Кољо чифликот...".

На отвореният простор, во сценската приказна на Насев, на Станкоски и на сите што ја обликуваат, се преплетуваат три теми: љубовта, предавството и судирот на цивилизациите. Како бесконечна приказна која естетиката ја гради врз правилата со кои се живее: судирот на интереси, наспроти љубовта и страстите. Како уметничко/театарски став кон затвореноста во сопствената себичност во која денес светот живее, и што е уште пострашно - така го доживува овој наш простор, мешајќи се во него исклучиво преку своите интереси.

Драмата на Насев и претставата на Станкоски и на сите што се во и околу неа, е крик по љубов, врисок против предавствата и судирите на цивилизациите од и за овие наши простори. Претставата е можност за уривање, барем од страната на театарската уметност, на она што ни се случувало, многу повеќе што ни се случува сега и како другите не гледаат и доживуваат. Се трага по љубов од секаков вид, која толку многу на сите на овие простори, и многу пошироко, на сите ни/им недостасува.

„АРЛЕКИН, СЛУГА НА ДВАЈЦА ГОСПОДАРИ" НА ГРАДСКО ПОЗОРИШТЕ ОД ПОДГОРИЦА, СРБИЈА И ЦРНА ГОРА

Во драмската програма на „Охридското лето" - 2003, дури во три наврати имаше претстави по комедии на Карло Голдони. По „Рибарските каранищи" од Словенија и „Снаа и свекрва" од Турција (и

„АРЛЕКИН, СЛУГА НА ДВАЈЦА ГОСПОДАРИ"

двете во јули), во августовскиот дел на фестивалот имаше уште една комедија од овој комедиограф од 18. век: „Арлекин, слуга на двајца господари" на анасамблот на Градското позориште од Подгорица, Србија и Црна Гора. Сите три комедии се играа во Предворјето на „Света Софија", а токму третата - „Арлекин..." (на 15 август), имаше и најмногу публика.

„Арлекин, слуга на двајца господари" на сцената на Градско позориште во Подгорица ја поставил Коле Ангеловски, како гостин-режисер од Македонија. Токму оваа комедија на Голдони, Ангеловски ја има поставено и на македонски сцени, со асамбли кои сакале, во различни периоди, токму со таква претстава да привлечат публика, да го освежат репертоарот или, едноставно, да имаат претстава за широк круг на гледачи. Така е и со овој „Арлекин..." на Ангеловски. Во изведбата на десетте ликови се десет актери кои си трчаат, си говорат текст по свое, по свое „ја шармираат" публиката на тема како слугите им се противставуваат на господарите. Се игра театар на комедиите дел арте, односно она што врз

Од одлуката на Редакцијата на „Нова Македонија"

СТАТУЕТКАТА „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ" ЗА „П. С. МЕЧТАЕЊА", „ТАТКО" И „МАГДО ЉУБОВ МОЈА"

Меѓународна манифестација „Охридското лето" - 2003, во своето 43. издание им се врати на уметниците и на публиката. Во текот на четириесетте фестивалски денови, со својата богата и разновидна сценско/уметничка програма, во која беа над седумдесет содржини низ кои често се уриваше некогаш цврсто поставената поделба на музичка и на драмска програма, се реализира идејата за нов фестивалски концепт низ кој, практично, се преплетува сè она што е сценска уметност. Оттука беше речиси и невозможно да се прогласуваат „најдобрите" на кои, во рамките на Фестивалот, Редакцијата на весникот „Нова Македонија" им ги доделуваше традиционалните награди „Св. Климент Охридски" - за најдобра музичка изведба и најдобра театарска претстава. Во контекстот на зацртаната и остварена програма, Фестивалот направи значајни поместувања кои, едновремено, наложуваат концепт што се вградува во сценските тенденција на светот денес и утре. Затоа и Редакцијата на „Нова Македонија" се реши за промена на концептот: да се поддржуваат проекти кои по своите концепти се нова афирмација на „Охридското лето" во контекстот на неговото место во светската фестивалска мапа.

Статуетката „Св. Климент Охридски" му се доделува на музичко сценскиот проект „П.С. Мечтаења" на Театарот за музика и поезија на Елена Камбурова од Москва, Русија, во режија на Иван Поповски. Ваквиот извонредно осмислен и реализиран концепт на спој на музика и на театар, се дел од концептот во кој е иднината на „Охридското лето".

По една статуетка „Св. Климент Охридски" им се доделува на два проекта кои во реализациите остваруваат високи уметнички вредности низ повеќе содржински и изведбени стојности. По редоследот на прикажувањето, тоа се „Магдо љубов моја" проект на Универзална сала и на Драмата на МНТ, работен по текст на Сашко Насев и во режија на Димитар Станкоски, со кој се одбележа и 100-годишнината на Илинден, и на проектот „Татко" на Детскиот Театарски Центар - Скопје, работен по драмата на Август Стриндберг во режија на Слободан Унковски. Двата проекта праизведбата ја имаа на „Охридското лето" - 2003, во нови сценски простори, со актерски екипи и цврсти режисерски концепти кои се во процесите на светската сценска уметност. Говорат за времево во кое се живее низ настаните од минатото, говорат за војните во човечките души, за колатералните штети кои ни се повторуваат како веќе проживеани модели. Во овие проекти столб е актерот, без разлика дали го игра главниот или помалку главниот лик. Сите покажуваат мајсторство во реализацијата на идејата, на зборот, на музиката и се испочитувани од оние на кои им се наменети - публиката, а кои како битни за новите фестивалски тенденции, се додатно поддржани и од Министерството за култура на Македонија.

„ЗЛАТНИТЕ МАСКИ" НА „ВЕЧЕР" ЗА ГАБРИЕЛА ПЕТРУШЕВСКА И ВАСИЛ ЗАФИРЧЕВ

Редакцијата на весникот „Вечер" традиционалната „Златна маска" за најдобра актерка и најдобар актер во претставите прикажани на „Охридско лето" во 2003 година, ѝ ја додели на Габриела Патрушевска за ликовите на Исмена во „Антигона" и на Тамар во „Јонадаб", а на Васил Зафирчев за ликот на Лизистрата во истоимената претстава.

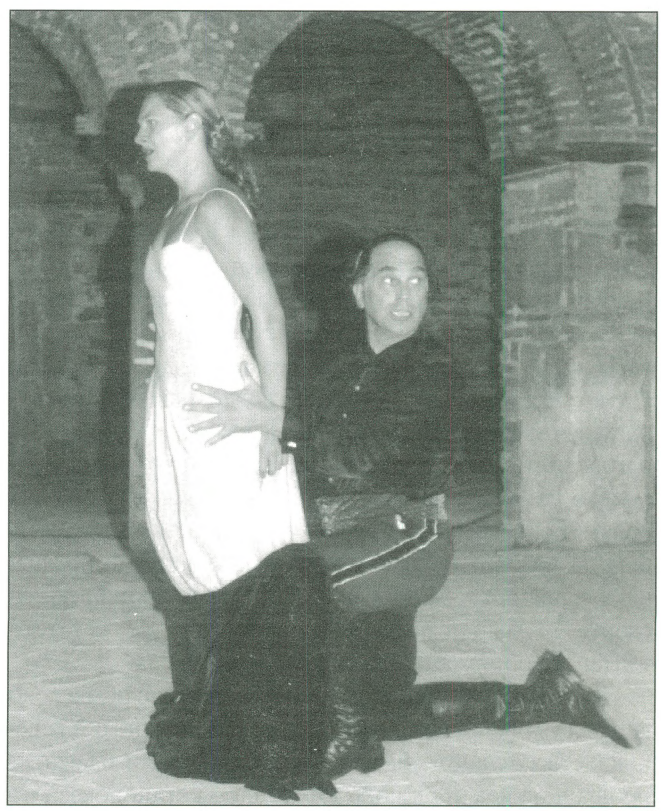
нив го создава Голдони - пореалистична е поставеноста на ликовите, стил со кој овој автор е и создавач/носител на реалистичната граѓанска драматургија во Италија и, практично, се поврзуваат тие два значајни периода од развојот на италијанската и на европската драма и комедија. Актерите се разиграни во шарените костими, со маски на лицата во бела, црвена или црна боја, кои и ги определуваат карактерите. Во нивната игра има и радост што се доградува со музиката која за изведбите на „Арлекин..." ја создал Димитрија Бужаровски. Костимите се на Марија Димитриевиќ, маските се на Тихомир Мачковиќ, а кореографијата и сценските движења се на Славка Нелевиќ.

Во изведбата на ликовите ги видовме актерите: Павле Илиќ е Панталоне, Ивана Марваљевиќ е Клариса, Дејан Џоновиќ е доктор Ломбарди, Симо Трбјешанин е Силвио, Дубровка Вукотиќ ја игра Беатриче, Бранко Илиќ е Флориндо, Сејфо Сеферовиќ е Бригела, Весна Вујошевиќ е Смералдина, Андријана Милошевиќ е Арлекин, а Славка Нелевиќ е Арлекина. Последниот лик е замислен како огледало на Арлекин.

Заплетот на сцената тие го видат јасно: по игра на случајот младиот човек станува слуга на младата Беатриче која се преоблекува во машко, нејзиниот љубовник тргнал да ја бара, се случуваат разни комични ситуации, на крајот, сè завршува добра, на радост на љубовта, со веселба и задоволство за сите. Меѓутоа, сè во изведбата е повеќе на прва топка, не е достигнато потребното ниво на знаковна игра на сцената која е најсилната и најтеатарската вредност на комедиите на Голдони. Практично, не е достигната оправданоста на идејата дека реалистичното во комедиите на Голдони денес мора и треба поинаку да го задржува вниманието на гледачот. Низ испуштената можност, театарот губи на сметка на забавата во која, публиката фатена во прегратката на таквата рамка, се забавува само додека трае забавата.

Ова не е сè. Драмскиот дел на „Охридското лето" - 2003 имаше и друга програма и други претстави. Без разлика дали беа во офоцијалната или во офф програмата, тие го најдоа интересот кај публиката. Без разлика дали тоа беше претставата на повеќегодишниот гостин на Летото - Државниот театар „Вера Комисаржевскаја" од Санкт Петергург, Русија (во Предворјето на „Света Софија" на 29 јули) со „Крадец во рајот" по текст од Е. Де Филипо во режија на Андреј Горбати во која овој театар продолжено го негува стилот на претстави кои говорат за новото време во нивното опкружување (и наше), или претставата на Народниот театар во Велес - „Лисистрата" во режија на Љупчо Ѓоргиевски со Васил Зафирчев во главната улога (во терминот на 29 јули во кој не допатува најавениот Театар „Кодартс" од Холандија со претставата „Ојдипус"), или „Мера за мера" од Шекспир во режија на Дејан Мијач на Српското народно позориште од Нови Сад (на 17 август, во Предворјето на „Света Софија), како и оние што се играа во Домот на културата, сите си имаа своја публика. Кој што сака, и што ќе одбере во кругот на својот интерес.

Овој дел имаше и свое продолжение. На 6 и 7 септември Битолскиот театар настапи со уште две претстави, како дел од програмата на „Охридското лето" - 2003. Првата вечер во „Света Софија" беше прикажана најизведуваната и најнаградената претстава во оваа и во минатата година „Парите се отепувачка" (поради болест на актерка беше откажана во закажаниот термин на 19 август), а следната вечер (во истиот простор) „Ле Пјаф", исто така веќе често изведуван награден проект на овој ансамбл дома и во странство.



„МЕРА ЗА МЕРА"

Сандра Титизова

Богат и разновиден репертоар

„ЈОНАДАБ“ од Питер ШЕФЕР
режија: Дејан ПРОЈКОВСКИ

Асистент на режија: Јасмина Василева
Сценографија: Владо Ѓорески
Костимографија: Благој Мицевски
Музика: Драган Даутовски
Кореографија: Кренаре Невзати - Кери
Сценски движења, ритуали и обреди: Александар Илиев (Бугарија)

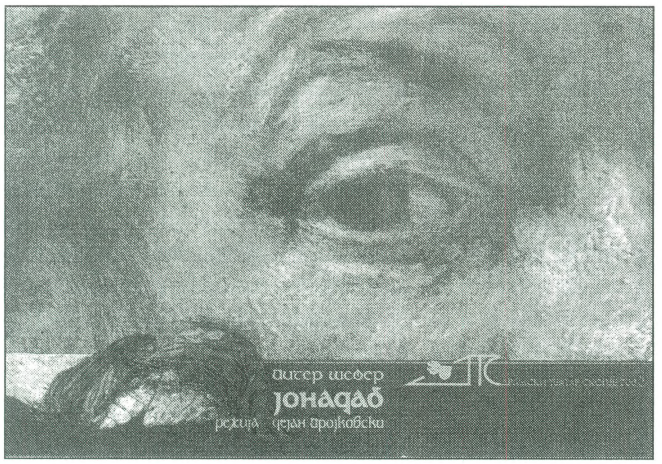
Улоги:
ЈОНАДАБ – Бранко Ѓорчев
ДАВИД – Митко С. Апостоловски
АМНОН – Рубенс Муратовски
АБСАЛОМ – Игор Стојчевски
ТАМАР – Габриела Петрушевска
Хор: Театар 57

Изведба: Драмски театар - Скопје
Премиера: март 2003 год.

По речиси осумнаесет години од праизведбата што 1985 година се случи во лондонското театарско милје, Шеферовиот „Јонадаб“ на сцената на Драмскиот театар во Скопје ја доживеа и македонската праизведба. Овој веќе седми текст на англискиот современ драмски автор **Питер Шефер** кој што во својата суштина ја носи потрагата по смислата на човековото постоење и судбински одговорната божествена инстанца, а кој што притоа ползувајќи ги историските и митските теми, ја третира низ призмата на модерната психологија и взаемна комуникација на човекот од дваесеттиот век, очигледно предизвика силна потреба кај режисерот **Дејан Пројковски** со своите 23 години да се зафати со, пред се, естетско театарско обликување на Шеферовата мисла.

Така, на сцена, Пројковски, систематски и обмислено ја изнесува непристојната понуда, иницирајќи го низ вековите актуелниот миг на власта и човечката зависност по неа и од неа, но и постоењето на секогаш погодната почва за нејзино прифаќање без оглед дали е тоа Ерусалим и времето на Давидовото царство 1000 години пред нашата ера или Скопје на почетокот од третиот милениум или пак било кое место или било кое време на човековото битисување. Ако прифаќањето и остварувањето на неприродниот спој па макар и под изговорот на мир, благосостојба и бесмртност води кон неминовен распад, тогаш крикот на Пројковски преплашен од се што ни се случува денес, носи остра и јасна порака. Режијата задржувајќи ја аналитички структурираната епска линија на авторовата предлошка и алегориски ползувајќи го инцесниот чин меѓу Амнон, најстариот Давидов син и единствената ќерка на моќниот владетел - Тамар, создава реална слика на исходот од борбата на креатурата наречена човек, нераздвојно обременета со нагонот да се победи смртта и да се здобие власта. Водејќи го дејството од сцена во сцена и многу грижливо пронаоѓајќи ги естетските форми со кои ќе се откриваат конфликтите на различните филозофии на карактерите и нивните внатрешни психолошки судири, режијата ги исцртува контурите на внатрешната и надворешната сцена, дефинирајќи ја притоа стилизацијата на актерскиот израз во секоја од нив, соодветно на моментот од дејството. Токму за тоа актерската игра се движи од целосна статичност и контролираност на внатрешната емоција пренесена преку прецизно изведените фасцинантно моќни монолози на Шефер поткрепени со совршените дијалошки структури, до режисерскиот обид за целосно напуштање на формата и прибегнување кон емотивен и индивидуален вокален и телесен израз. Преоѓањето во психолошки театар, во театар на конфликти и судири, театар ослободен од формалната рамка како назнака за рушењето на вештачката конструкција на едно општество, на режијата и дава можност за подвлекување на изобликот на ниските страсти на човекот и нечесниот и подол начин за нивно опредметување. Притоа, точниот избор на сензибилитетот на актерските индивидуи овозможи создавање на впечатливи и повеќеслојни карактери и ликови со креативен и извежбан актерски ракопис.

Умешноста на **Брано Ѓорчев** од Јонадаб, внукот на кралот Давид, создаде лик со длабоки лузни на созреана индивидуалност извонредно балансирајќи меѓу интелектуалната самоанализа и вистината, и поривите и ниските човечки страсти. Неговата игра продре во валерите на



духовното, реалното и аналитичното, напластено низ вековите, општествата и средините. Неговото патување низ времето и стиловите на игра соодветни на миговите на коментарите насочени кон гледалиштето од една страна и премините во директното дејство на внатрешната сцена од друга страна, ги откри сите потконтексти на измамата како порив и чин. **Митко С. Апостоловски** како Давид, кралот на Јудеја и Израел, фасцинира со мајсторски интерпретираниот премин од наметнатата психологија на студен владател во емоционалната состојба на чувствителен татко внесен во лавиринтот на измамата и обременет со дилемата за судбинскиот грев. Тамар, единствената ќерка на Давид, **Габриела Петрушевска** пред нас ја развива од наивна, невина и разгалена девојка, во перфидна жена заслепена од нагонот за власт. Нејзината креативност во изразот ги изгравира трагите на созревање поттикнато од глобалната закана за самоуништување - потребата да се владее. **Рубенс Муратовски** како најстариот син на Давид, во својата изведба покажа квалитативно актерско созревање со голем усет за енергетски баланс во вербалната и телесната експресија на дејството и способност за градирање на длабинската, емоционалната линија на карактерот, наспроти кого го видовме и обидот, но само обидот, истото тоа да го стори и **Игор Стојчевски** како Абсалом, омилениот Давидов син. Во амбиентот на оваа структура на цврсто изградени ликови, се појавува и хорот или помагачите, членовите на аматерскиот **Театар 57** како носител на белезите на времето, суровоста и вербата, па дури и фанатизмот на народот кон нешто што станува гибел за целото племе. Во контекст на режисерската визија за потенцирање на исконските суштински прашања од животот на луѓето, како што се раѓањето, љубовта, вербата, смртта, потребата од бесмртност и алчноста за власт, вметнати се молитвите и ритуалите, многу сериозно и систематски проучени и автентично пренесени од мајсторската рака на **Александар Илиев** (Р Бугарија). Нивниот сценски приказ моќно го прикажа човечкото отворање на срцето и обраќање кон Бога. Испраќањето на молитвите кон севишниот преку стилизираните обреди ја втисна пораката што едновремено беше вткаена и во музичката подлога на **Драган Даутовски** создадена врз автентични и традиционални форми. Особено точно и во контекст на идејата се вклопуваат сценографијата на **Владо Ѓорески** со својата колоритна едноличност наспроти играта на бои во костимографските решенија на **Благој Мицевски**. Мицевски играјќи со деталите на костимите прецизно ја користи нивната симболика за паралелно со дејството да ја раскаже приказната за борбата за власт и гревот што неминовно ја следи, а како подобро ако не преку продолжените раце на Давид кои на крајот стануваат дел од Јонадаб.

Единствениот проблем на оваа претстава лежи во недокрај функционално направените штрихови на драмската предлошка и во делови предолгите ритуали со што се нарушува континуитетот на приказната и нејзиното темпо. Сепак, ова е сценски чин што заслужува големо внимание од аспект на сите негови чинители.

„МАЛЕЧКАТА“ од СЕМА АЛИ
режија: Димитар СТАНКОСКИ

Сценографија: Валентин СВЕТОЗАРЕВ
Костимографија: Благој МИЦЕВСКИ
Музика: Венко СЕРАФИМОВ
Кореографија: Александар ИЛИЕВ

Улоги:
МАЛЕЧКАТА – Филиз АХМЕТ
РОБЕРТО – Ертан ШАБАН
МАЈКАТА – Сузан АКБЕЛГЕ
ТАТКОТО – Зекир СИПАХИ
СЕСТРАТА – Несрин ТАИР
БРАТОТ – Џенап САМЕТ
ДЕВОЈКАТА – Несрин ТАИР
МОМЧЕТО – Џенап САМЕТ
Првиот чувар – Мустафа ЈАШАР
Вториот чувар – Ердоан МАКСУТ
Првиот дедо – Мустафа ЈАШАР
Вториот дедо – Ердоан МАКСУТ
Првата баба – Сузан АКБЕЛГЕ
Втората баба – Несрин ТАИР
ДЕТЕТО – Неат АЛИ

Изведба: Турска драма
Премиера: 04.04.2003 година

На 4 април 2003 година на сцената на Турската драма се случи праизведбата на драмскиот текст ***„МАЛЕЧКАТА“*** од младата авторка ***СЕМА АЛИ***, текст што фас-

цинира со својата искреност и емотивност во стилот и начинот на исцртувањето на најсуштественият проблем на генерацијата што сега зачекорува во реалниот свет, светот на sидови, видливи или невидливи сеедно, но исклучително болни и непробојни за чистите души. А токму тие сè уште трагаат по љубовта, искреноста и вистината, но кристалните огледала исчезнуваат оставајќи само искривени одрази на животите и тајните, и sидови, и зад нив повторно sидови, а зад нив уште sидови во недоглед. Онака жестоко како што Сема Али во тој недоглед го побара малиот отвор на надежта, така режисерот **Димитар Станкоски** му ја отвори сценската димензија на овој крик давајќи му форма на илузична опредметеност. Позајмувајќи го карактерот на Малечката од Бернар Мари Колтез создаден како единствен морално чист лик во делото „Роберто Зуко", но допишувајќи му ги притоа сите елементи од Колтезовиот Роберто Зуко, Сема Али во својата предлошка создава карактер во кој невиноста и насушната потреба од љубов стануваат сатански грев со што создава личност осудена на прогонство меѓу небото и земјата. Но и тука некој повторно издигнал sид. Режисерскиот став се гради токму во безвоздушните простори низ тие sидови во кои што Станкоски ги води емоциите на младата актерска екипа, градејќи им психолошки затвор наспроти оној реалниот на модерниот живот. Токму во тој затвор, преку својата длабоко емотивна изведба **Филиз Ахмет** ја оживотворува Малечката како симбол на револт што енергично се престорува во протест на една генерација за правото на живот, за правото на љубов, за правото на барем уште една тајна. Илузијата или надежта, или Роберто Зуко ако сакате, во својата невидливост, го креираат драмскиот конфликт во манирот на пост-модернизмот, како порив да се разбие херметичноста на наметнатиот од реалитетот затворен простор. Малечката или Филиз Ахмет, во оваа претстава нераздвојно поврзани, постојано демнети од чуварите на човековата замрзната душа, во својата нагласена внатрешна конфликтна линија го поставуваат прашањето за вината на оној кој што си ја убива љубовта, заталкан во слепата кружна улица со надеж дека можеби таму ќе ја најде вистината. Во таа слепа улица моќно како замисла се појавува Роберто изделкан од актерското кредо на **Ертан Шабан**. И сите повторно трагаат по вистината, по љубовта. И **Сузан Акбелге**, и **Зекир Сипахи**, и **Несрин Таир**, и **Ценап Самет**, и **Мустафа Јашар**, и **Ердоан Максут**, и **Неат Али**. Од сите нив избива исклучителна решеност да се истрае несебично трошејќи ја својата младост и актерски талент, а притоа покажувајќи голема енергичност и способност на вистински начин да се усмери емоцијата, која што преку усетот за приспособување и канализирање во зависност од емотивниот конфликт и ситуација во која запаѓа нивниот карактер, ја преминува рампата и на гледалиштето му ја открива нивната последна тајна: надежта. Амбиентот го дополнува неоптовареният сценски простор, замисленият затворот во кој не внесува животот, обмислен од **Валентин Светозарев**, и наспроти него реалистичниот костимографски концепт со милитантните временски назнаки на **Благој Мицевски**, за да биде суштината продлабочена од сценските движења на **Александар Илиев** извонредно вклопени во музичката подлога на **Венко Серафимов**. Музиката ја следи актерската емоција, градирајќи од суптилност до експлозивност, слевајќи се од сцена во сцена и заокружувајќи го авторовиот, режисерскиот и актерскиот став:

Оставете го барем детето чисто, оставете му ја љубовта и надежта! Тоа како и сите ние има потреба од барем уште една тајна...

„ЦРНА ДУПКА" од Горан СТЕФАНОВСКИ
Режија: Сашо МИЛЕНКОВСКИ

Дизајн: Тихомир Спировски
Музика: Горан Трајковски

Улоги:
СИЛЈАН Сенко ВЕЛИНОВ
СВЕТЛЕ Билјана БЕЛИЧАНЕЦ
САЊА Искра ВЕТЕРОВА
ЦВЕТА Весна ПЕТРУШЕВСКА ТРЕНКОСКИ
ТАТКОТО Перо АРСОВСКИ
МАЈКАТА Мери БОШКОВА
ПЕРО/МАКСО Владимир ЕНДРОВСКИ
АНА Даница ГЕОРГИЕВСКА

изведба: МНТ - Драма
премиера: 12.04.2003 година

1987 година. Дебар маало. Скопје. Македонија. СФР Југославија. ***ЦРНА ДУПКА***; а во неа сите ние; а меѓу нас и еден што реши да ја прокопа и запише тогашната акутна стварност - **Горан Стефановски**.

2003 година. Дебар маало. Скопје. Македонија - самостојна. ***ЦРНА ДУПКА***; а во неа повторно сите ние; а меѓу нас во својата отсатна присутност и понатаму Горан Стефановски и неговата тогаш запишана, а денес се по акутна стварност - ЦРНА ДУПКА.

12-ти април оваа година. МНТ - Театар Центар. **ЦРНА ДУПКА** - третпат на македонската театарска сцена; и повторно боли. Дијагнозата е јасна, но иљачот уште не го знаеме. Можеби и не го бараме, колективна ментална импотенција; уште од прадеда другите се крии, нè проколнале, ни фрлиле клетва, та затоа сега ништо не ни чини, „скоро ќе зазори, ќе почне онаа беда

позната во теоријата под името јаве, од ова нема да остане ништо, само матна дамка"; ајде да бегаме, мирисот на оваа депонија е неиздржлив; или пак, ќе останеме тука – на реата човек се навикнува; а можеби дури и ќе го пронајдеме иљачот, ќе копаме во нас, во умовите, во душите, во срцата; можеби ќе успееме да избегаме од инертноста, можеби ќе оставиме траги...

Силно поттикнат од желбата да остави вистинска трага, трага што децидно ќе ја избрише лигата од полжавот, трага која што ќе ја прекине клетвата и што можеби ќе ја осветли црната дупка во која тоне нашиот колективитет, режисерот **Сашо Миленковски** интелигентно и обмислено влегува во потрага по иљачот на ова племе и создава режисерски концепт во кој многу жестоко ја разголува потресната суштина на Горановата „Црна дупка". Парафразата на мајчината клетва, на проколнатиот оној престорен во пилци за да не може да се состави и себепронајде е стожерот околу кој Стефановски мајсторски ја плете приказната за Силјан, создавајќи лична драма со психолошки резови втиснати во нашето колективно, драма која што режијата на Миленковски ја активира во сите потконтексти градирајќи го драмскиот конфликт врз енергичен и моќен актерски израз со конкретен и недвосмислен став. Токму тој став полека, смирено го пренесува отворајќи дел по дел од сценскиот простор низ кој тече дејството од предлошката создавајќи амбиент на впечатливо тонење во црнилото на дупката на менталниот код втиснат во мозоците на овој народ, за во вториот дел да направи црно-бело резиме со црвен фрагмент - осознавањето на невидливоста, на последицата од проколнатоста, фрагмент на можеби себепронаоѓањето, се разбира ако не е веќе доцна, ако животот не изминал, ако не паднала ноќта. Во бледилото на сивиот и студент лимен сценски простор Миленковски ги води актерските индивидуи на патешествие низ кое сукцесивно ги разоткрива личните конфликти и внатрешни превирања на карактерите, создавајќи транспарентна рамка во која се отвораат раскошните актерски таленти.

Сенко Велинов или Силјан, развратниот човек потклекнат под товарот на реалниот живот и изгубен во лавиринтот на вистината, го оформува овој лик со умешност за емотивна трансформација, втиснувајќи го покајанието на прогонетиот од светот на видливите како молба за уште една шанса. Исклучително плени ликот на Сања, интелектуалката во Силјановата животинска лабораторија, изгравиран во сите негови валери од актерскиот израз на **Искра Ветерова** која покажа исклучителен усет за длабока психолошка аналитичност во осознавањета на сушноста на карактерот и моќ за одмерено и прецизно канализирање на емоционалниот импулс во изведбата. Во ваков контекст на прецизна и студиозна анализа на карактерите што ги толкуваат се појавуваат и **Весна Петрушевска Треноски** како Цвета и **Владимир Ендровски** во улогите на Перо и Максо, две зрели актерски индивидуи, способни многу импресивно да ги искажат своите ставови создавајќи автентични и впечатливи ликови. Преку точниот одбир на изразните средства во галеријата на целосна оформени ликови се наоѓаат и **Билјана Беличанец** како Светле и **Звезда Ангеловска** како Магда. Во контекст на идејата на режијата се вклопуваат и актерските остварувања на **Перо Арсовски** како Таткото, на **Мери Бошкова** во улогата на Мајката и на моменти на **Даница Георгиевска** како Ана.

Она што го затвора кругот на режисерската визија е каскадната сценска конструкција и симболичната употреба на колоритот во сценскиот и костимографскиот дизајн на **Тихомир Спировски** низ која се подвлекува духовното сивило на ликовите на Горан Стефановски, чии пак внатрешни судири исклучително силно ги поддржува и дури доразвива музичкото сочинение на **Горан Трајковски**.

Ова е претстава што остава трага, што кога ќе зазори ќе се присетите на неа и на Силјановата дилема: Прогонство е ова или уточиште? Минато или иднина? Награда или казна? Дали сме ние подметнати овде и сега или овде и сега ни се подметнати нам? Сепак, животот поминува, а циповите се преспори за да го стасаме. Црната дупка не демне, од внатре, извира од нас самите. Проклетството треба да се прекине, да се најде иљачот. Време е! А потрагата боли, оти треба да си копаме во душите и умот! Инаку останавме невидливи...

„БАЛКАНСКИ ШПИОН“
од Душан КОВАЧЕВИЌ
режија: Владимир ТАЛЕСКИ

Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Раде Василев
Музика: Миодраг Нећак

Улоги:
ИЛИЈА ЧВОРОВИЌ – Горан ИЛИЌ
ДАНИЦА ЧВОРОВИЌ – Кети ДОНЧЕВСКА ИЛИЌ
ЃУРО ЧВОРОВИЌ – Драгиша ДИМИТРИЈЕВСКИ
ПЕТАР ЈАКОВЛЕВИЌ – Љупчо ХАЏИ-СТОЈАНОВ
СОЊА ЧВОРОВИЌ – Александра ПЕШЕВСКА

Изведба: НТ-Куманово
Премиера: 18.04.2003 год.

На 18-ти април 2003 год. на сцената на Народниот театар во Куманово со драматичен тон прозвучи комедиографскиот текст „Балкански шпион“ на **Душан Ковачевиќ,** автор со изразена и препознатлива физиономија, кој својот творечки импулс го пронаоѓа, како што вели самиот: во своите сеќавања и сознанија за сето она што никогаш не успеал да го разбере или осознае, а сепак го доживеал.

Тој импулс, во „Балкански шпион“ Ковачевиќ го оформува многу строго и рационално, создавајќи пет лика кои се движат низ неговите 80 страници во ракопис, поделени во два дела со по пет слики, ликови на кои им е длабоко втиснат преминот од можното во неверојатното, но и трансформацијата на смешното во фантастично и апсурдно.

Овој, во секоја смисла, зрел драмски текст, посветен на подложноста на хомо-балканикусот на манипулација секаде и од секого, ја поттикна потребата на режисерот **Владимир Талески** сценски да ја протолкува балканската параноја и нејзината последица - лудилото во нас, но и секаде околу нас.

Следејќи ја основната идејна линија на Ковачевиќевото перо, но лоцирајќи го дејството тука кај нас, во кумановскиот регион во времево блиско минато и сегашно, Талевски го започнува „Балканскиот шпион“ онаму каде што го завршил „Суд“. Ако тогаш заминувавме, а сега се враќаме со покуќнината на грб, дали ќе истраеме да го поднесеме шестиот лик на оваа полициско-шпионска гротеска на балкански начин? Режијата по точни координати ги води, и Илија Чворовиќ со неговата сопруга Даница, и братот близнак Ѓуро, низ лавиринтот од внатрешни судири и конфликти со себе, но и со општествените околности, секогаш оставајќи го шестиот лик да демне врз нив, онаа неперсонифицирана сила што опстојува во примитивизмот на нашиот човек и потребата да се прифати мислата од туѓата глава оти твојата заборавила да мисли. Но, проблемот станува акутен кога во таа глава ќе вселите и потстанар. Токму од тој момент, длабоката режисерска замисла ја разбива светлата рамка на животот на семејството Чворовиќ и му го внесува апсурдот со што по теркот на авторот, оваа комедија ја преобразува во трагедија на еден менталитет кој лесно посега по туѓата слобода, оти својата одамна му ја ставил на располагање на невидливиот лик, создавајќи темна слика на психолошка опседнатост и судир.

Во ваква констелација на двослојни односи меѓу самите карактери, но и на карактерите со опкружувањето, доминира актерската полнокрвност во изразот на **Горан Илиќ** како Илија Чворовиќ, чија што патолошка опседнатост со безбедноста на земјата и домот, и расудувањето по системот дека овде има кој е платен и задолжен за вистината, му ја укинува и последната шанса за сопствено расудување.

Тој со многу прецизна и студиозна актерска експресија го подвлекува моментот на пресвртот, психолошки градирајќи од состојба на страв, преку параноично однесување во целосно лудило. Негов достоен партнер во изразот му е **Кети Дончевска Илиќ** во улогата на Даница Чворовиќ, која покажа сенз за длабоко и студиозно навлегување во менталитетот и положбата на карактерот што го толкува. **Драгиша Димитриевски** како Ѓуро Чворовиќ со својата изведба потврди дека лудилото на Балканов се пренесува брзо и несопирливо, а во контекст на идејната линија на претставата се вклопи и смирената и лежерна актерска креација на **Љупчо Хаџи-Стојанов** како повратникот од Франција, модниот дизајнер Петар Јаковлевиќ. Како Соња Чворовиќ се појавува **Александра Пешевска** која што и покрај големиот вложен труд да создаде актерски издржан лик остана бледа и неуверлива во пренесувањето на суштината на неа доверениот карактер.

Она што во потполност се вклопи во режисерската призма на гледање на синдромот на балканското полудување беше музиката на **Марјан Нечак** и сценографскиот концепт на **Валентин Светозарев** во кој наменски домот на Чворовиќи се претвора во затворски простор низ кој поминуваат животите на членовите на семејството, асоцирајќи на неподвижноста на нивните умовите, со што своето битисување го лоцираат во херметичноста на заблудата.

Но, колку е заблудата голема кога пред ваши очи елегантните модни модели од костимите на **Раде Василев**, се претвораат во војнички униформи и венчални фустани со милитантни назнаки останува да осознаеме откако ќе ја прифатиме или одбиеме црвената подадена ружа...

А можеби ќе биде готово, ќе нема сведоци...

„МАЧКА НА ВЖЕШТЕН ЛИМЕН ПОКРИВ“
Автор: Тенеси ВИЛИЈАМС
Режија: Красимир СПАСОВ (Р Буѓарија)

Сцена и костим: Марина РАИЧИНОВА (Р Бугарија)

Улоги:
МЕГИ, сопруга на Брик – Ирена РИСТИЌ
БРИК – Драган СПАСОВ
МАМА – Ленче ДЕЛОВА
ТАТКО – Мето ЈОВАНОВСКИ
МЕЈ, сопруга на Гупер – Викторија АНЃУШЕВА
ГУПЕР, брат на Брик – Јовица МИХАЈЛОВСКИ
Пасторот ТУКЕР – Анастас ТАНОВСКИ
Доктор БОУ – Роберт ВЕЉАНОВСКИ
ЛЕЈСИ, слуга – Ѓорѓи ТОДОРОВСКИ

Изведба: Драмски театар - Скопје
Премиера: 10.05.2003 година

На 10-ти мај 2003 година Драмскиот театар од Скопје, на својата сцена, премиерно го изведе драмскиот текст на Тенеси Вилијамс „Мачка на вжештен лимен покрив“ во режија на Красимир Спасов од Р Бугарија.

Опседнатоста на **Спасов** со стилската и тематската призма на драматургијата на Томас Лениер Вилијамс резултира, како што вели самиот тој: со театарска трилогија, или поточно, со една долга претстава во три чина, која што во текот на дваесет години требала да ја раскаже се истата тажна приказна за уривањето на илузиите на човечкото суштество.

Ако во првиот дел, во „Трамвајот наречен желба“ Красимир Спасов го започнува истражувањето за причините на човековиот душевен раскол во насилничкото општество, а во вториот дел, во „Стаклената менажерија“ продолжувајќи да копа по немирните души на чудните луѓе, ги бара можностите за нивно просветлување, тогаш, логично е, последниот трет дел да биде „Мачката на вжештен лимен покрив“ како епилог на тие усилби за духовен спокој; епилог со тажен одраз на комплетното распаѓање на илузиите.

Тенеси Вилијамс, обработувајќи го во своето драмско творештво, актуелниот конфликт меѓу генерациите и меѓу половите, како и постојаниот судир на материјалните со моралните и идеолошките вредности, создава мелодраматични, делумно телесно, но повеќе психички деформирани карактери. Сместувајќи ги своите ликови во екстремни животни ситуации, тој постојано им го допишува бремето на жестока потрага по вистината, по индивидуалната смисла на животот, поставувајќи ги секогаш, моралните норми како пандан на личните психолошки конфликти.

Токму тој, речиси суров психолошки реализам, со кој што оддишува секој негов карактер, беше мотив за режисерот **Красимир Спасов**, со поставувањето на **„Мачката на вжештен лимен покрив“**, на сцена да ја разголи неможноста на овие луѓе за воспоставување на духовна рамнотежа и внатрешен мир. Во својот концепт, тој јасно ја посочува причината за ваквата од еднастрана крајно депресивна, и од друга страна бурна и френетична состојба на духот. Лоцирајќи ги Вилијамсовите карактери, како луѓе кои оптеретени и обземени со своите внатрешни психолошки трауми, постојано потскокнуваат по вжештениот покрив на своите желби, илузии и страсти (материјални или телесни, сеедно), режијата, во голема мера, се ослободува од долгите поетични, речиси филмски ремарки, во кои авторот дава длабока анализа на емоционалната состојба на човековата душа, бришејќи ги на тој начин знаците на едно, сега веќе минато, театарско време, но задржувајќи ја притоа суштината на енигматските пораки на глобално ниво. Оттаму, Спасов во својата концепција се задржува на оригиналниот крај на Тенеси Вилијамс, силно акцентирајќи ја уништувачката моќ на интригата врз човекот и неговата егзистенција. Одлучувајќи да го разигра дејството, не само во спалната соба на Меги и Брик, како што е во предлошката, туку во трите основни простори на човековото егзистирање и комуницирање, режисерот симболично оформува три различни егзистенцијални ситуации во кои ги сместува трите различни генерации и нивните проблеми. Така, пред нас, покрај спалната на Меги и Брик, каде што започнува дејството, се појавува и семејната трпезаријата во која се градираат односите, за разврската да се случи во соба со столици, како филозофска провокација на дејството на чекање. И повторно

сите овие симболи на човечка комуникација и зближување, во идејата на режисерот, се претвораат во елементи на крајно разединување и немање на комуникација. Токму тука, се открива и причината за внатрешниот духовен немир на човекот. Причината е самиот човек, таа лежи длабоко во него, во неговата самоизмама за остварување на илузиите, во неговото постојано бекетовско чекање на нешто кое никогаш не се случува. Не се случува вистинска и искрена комуникација, никој никого не слуша и не разбира, никој никому не му помага. Вистинска слика на американското општество, на американскиот начин на размислување, суровост која се повеќе не заплиснува и нас.

Поаѓајќи од тој амбиент и од таа идеја, Красимир Спасов од актерската екипа бара на сцена да го покаже американското однесување, говорење и начин на мислење, во што и лежи основниот проблем на претставата. Огромната разлика во поимањето на Вилијамсовата драматургија меѓу режисерот и сензибилитетот на актерите, но и начинот на нивното доживување и преживување на овој текст, и на во него обработениот проблем, создаде јаз, кој што ја доведе претставата наместо до вжештеност, до емотивно студенило. Затоа, и покрај големиот вложен труд да се задоволат барањата на режијата, за актерско поткрепување на дејството од кое би се родил зборот и создавање на полиритмика базирана на голема кондиција во актерската игра и емоција која што постојано би го менувала темпото, на сцена гледаме игра без повеќеслојна емоционална обоеност и на моменти дури сувопарно или агресивно говорење на текст.

Единствено **Мето Јовановски** успеа да го изнесе карактерот на Таткото што е исклучително тешка актерска партија, богатиот плантажер од делтата, човекот кој што својот живот го поминал во привиден духовен мир, живот полн со иронија и лажни вредности; човек кој одвнатре се распаѓа под теретот на измамата и семејното лицемерие. Јовановски, со голема концентрација на емотивната енергија и со исклучителен усет за нејзина телесна и вербална експресија, ја долови повеќеслојноста на внатрешниот конфликт на карактерот што го толкува, анализирајќи ги во својата актерска игра сите пориви и околности, но и иманентни причини за тоталниот крах на човечките илузии.

Во извесна мерка до бараниот стил на игра се доближи и **Викторија Анѓушева** како Меј, а, во и покрај спротивната на нивните внатрешни чувства, но сепак коректна во однос на вложениот труд, актерска игра, ги видовме и **Ирена Ристиќ** како Меги и **Драган Спасов** како Брик.

Останатите: **Ленче Делова** во улогата на Мајката, **Јовица Михајловски** како Гупер, **Анастас Тановски** како Пасторот Тукер, потоа **Роберт Вељановски** како Доктор Боу и **Ѓорѓи Тодоровски** во улогата на слугата Лејси беа како вклештени во строгата режисерска рамка, без можност или пак креативна моќ, да ја пробијат и да остават зад себе целосно изградени ликови.

Ритамот на претставата, но и нејзината идејно неопходна емотивна експлозивност, ги нарушуваше и режисерски несоодветно одбраниот и несоодветно употребениот музички фон, додека костимот, а особено, идејно добро конципираната, сценографска интерпретација на просторот, во манирот на силно потенцирање на карактерот на оваа жестоко реалистична драма, на **Марина Раичинова** од Р Бугарија, беа поткрепа на идејата за стерилна и речиси клиничка слика на немирните и незадоволни души на Тенеси Вилијамс.

„ЛЕТНИ СИЛЈАНЕ“
од Благоја Ристески Платинар
Режија: Љупчо ЃОРГИЕВСКИ

Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Благој Мицевски
Музика: Миодраг Неќак

Улоги:
СИЛЈАН – Васил ЗАФИРЧЕВ
БОЖИН – Благој СПИРКОСКИ
БОЖНИЦА – Лидија ИВАНОСКА
СПИРО ЦРНЕ – Игор АНГЕЛОВ
АВРАМ – Кирил РИСТОСКИ
КРСТЕ – Најдо ТОДЕСКИ
СТОЈАН – Трајче ИВАНОСКИ
СМИЛЕ – Димитар ВАНДЕСКИ
РУМЕНА – Марина ПОП ПАНКОВА
ДОНКА – Цветанка ЧАВЛЕСКА
ПАЦА – Андријана БОШКОСКА
ТАШУЛИ – Владимир ЃОРЃИЈОСКИ
НОМЧЕ – Андон ЈОВАНОСКИ

Изведба: НТ „Војдан Чернодрински“ – Прилеп
Премиера: 23.05.2003 година

Богатото и исклучително моќното македонско народно творештво во кое што животните пориви на човекот низ народниот јазик и дух добиваат димензија на митови и легенди, како извор на идејна инспирација, многу често е иницијален мотив преку кој современите автори се зафаќаат со критичка анализа на сегашноста и состојбите во кои битисуваат. Токму во ваков смер, но со извонредно плоден и стилизиран поетски јазик, се движи и

драмскиот текст на **Благоја Ристески - Платнар**, во кој овој автор се зафаќа со толкување на вечниот човеков порив да погледне од небесна височина, да се оддалечи од оптималното и светот да го прими и почувствува од друга димензија. Ползувајќи го митот за Силјан, обработен од собирачот на нашето народно творештво, Марко Цепенков, и давајќи му драмска форма, Платнарот го поставува прашањето за летањето како доблест и награда, или казна, давајќи притоа ироничен коментар за контаминираноста на духот во денешново време и потребата на човекот да се издигне и прочисти.

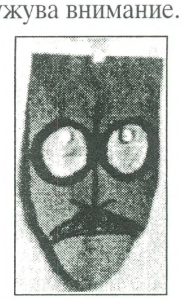
Силјановиот лет, или поточно, неговиот обид за полетување од духовната кал и беда, овој пат беше поттик за режисерското истражување на **Љупчо Ѓоргиевски**, кој продлабочувајќи ја потрагата во себе и околу себе, на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински" во Прилеп ја исцрта тенката линија меѓу веројатното и неверојатното, претворајќи ја, без големи драматуршки поместувања, обемната поетска мисла на Благоја Ристески во дејствен театарски јазик. Така, на сцена го гледаме кругот во кој Силјановиот лет, зависно од бремето на настните, преминува од неверба во способноста да се полета во длабока верба, која пак преку празноверието повторно се преобразува во силна желба за преиспитување на силата на духот и досетливоста на умот. Оттука, се открива јасно извајаната форма на режисерската мисла, во која се испреплетува и мотивот на Икаровиот лет како безуспешен обид да се стокмат крилја по мерка за да се избегне падот и духовните скршеници што тој неминовно ги носи.

Ѓоргиевски повторно потврдувајќи го својот усет за сценско обликување на теми кои задираат во менталитетот и менталниот склоп на човекот од нашево опкружување, успева да направи театарска стилизација на секој од нас, подвлекувајќи го прикриениот Силјан вгнезден во секој човек.

Соодветниот одбир на актерската екипа овозможува слеано сценско извивање на режисерската мисловна концепција во која силно се подржува авторовиот коментар на нашиве случувања денес, изразен преку јака ирониј и потсмев, а актерски оживотворен како пратечки лик, вплетен во односите меѓу сите карактери. **Васил Зафирчев** или Силјан, во своето промислување и поимање на суштината на карактерот што го толкува, станува столб на кој се врежува психологијата на човечкиот исконски копнеж за откривање на поубаво и повисоко место во кое би се вгнездил духот и умот, втиснувајќи притоа личен белег изразен, преку за него веќе познатата пластика во експресијата, но и поткрепен со точно димензионирана емоција во зборот и комика во гестот. Она што го даде иницијалниот ритам на сценското дејство беше појавувањето на **Кирил Ристоски** во улогата на Аврам, човекот на денешново време чија што ментална гимнастика ги следи денешните норми за политички, социјален и економски опстанок; актер кој со своето зрело уметничко кредо, успеа да создаде актерски автентичен лик со исклучително слеана со идејата на режијата, интерпретација на авторовите реплики и ставови и да ја вовлече останатата актерска плејада во лавиринтот на мотивот, приземен за едни, но филозофски за други, за летот или прелетот на духот и умот. **Благој Спиркоски** како Божин, **Трајче Иваноски** како Стојан, како и младите **Игор Ангелов** во улогата на Спиро Црне, **Марина Поп Панкова** како Румена и **Владимир Ѓорѓијоски** како Ташули со својот различен сензибилитет во креирањето на ним доверените карактери, ја отвориј повеќеслојноста и поликарактерноста на третираниот проблем, создавајќи амбиент на усогласена стилска актерска призма. Останатите актерски остварувања како она на **Лидија Иваноска**, на **Најдо Тодески**, потоа на **Димитар Вандески**, на **Цветанка Чавлеска**, на **Андријана Бошкоска** и на **Андон Јованоски** се отвораат во квалитативни амплитуди, но сепак во рамките на коректна актерска изведба.

Она што ја следи режисерската визија е костимографската размисла на **Благој Мицевски** што се движи меѓу автентичните форми на традиционалниот македонски бит и назнаките за современ костим, како временски мост меѓу ползуваното минато време, преку кое остро, критички се опсервира денешната животна актуелност. Тука се испреплетува и музичката структура на **Миодраг Неќак** како и сценографскиот амбиент што го создава овалниот тунел на **Валентин Светозарев**, со во одреден дел од просторот, нестабилното трамбулинско дно и различните висински нивоа, како потенцирање на турбулентноста на обидите за летање со крилја или чадори, сеедно.

И покрај варијациите во квалитетот на актерските остварувања и повременото губење на дејствениот ритам на претставата, сепак ова е проект кој што покажува видлив исчекор во идејна, стилска и професионална смисла на Народниот театар „Војдан Чернодрински" од Прилеп. Ова е претстава која во својата суштина го носи авторовиот повик кон својот народ, кон своето птичје племе, кон пилците и копилците за летање, а ако ја поседуваме бистрината на умот и ако ја пронајдеме зачаурената силина на духот, можеби ќе бидеме оние избраните на кои нема да им биде потребна чудотворна вода за да се извишат и издигнат од калта. И токму затоа, ова е претстава што заслужува внимание.



„КАКО СЕ СТАНУВА ЦАР“
од Афродита КИРЈАКОВСКА
режија: Зоја БУЗАЛКОВСКА

Сценографија: Зоја БУЗАЛКОВСКА,
Тодор ДАЈЕВСКИ
Костимографија: Лира ГРАБУЛ
Музика: Марјан НЕЌАК
Кореографија: Кренаре НЕВЗАТИ-КЕРИ

улоги:
ЦАРОТ ДУВНИВЕТРЕ – Дејан ЛИЛИЌ
ВЕТРУШКА – Ирена РИСТИЌ
ШТУРЕЦОТ ПЕТРЕ – Рубенс МУРАТОВСКИ
МУВАТА SYHSAPKA – Билјана БЕЛИЧАНЕЦ АЛЕКСИЌ
ПЧЕЛАТА 1 – Маја ВЕЉКОВИЌ
ПЧЕЛАТА 2 – Гордана ЕНДРОВСКА
МРАВКАТА – Марија КОНДОВСКА
БУМБАРОТ – Диме ИЛИЕВ

Изведба: Драмски театар - Скопје
Премиера: 27.09.2003 год.

На 27 септември 2003 година, најмладата публика имаше пријатна можност сцената на Драмскиот театар во Скопје да ја доживее како бајковит простор во кој се исткаја нишките на топлата приказна на **Афродита Кирјаковска** „Како се станува цар“; приказна суптилно градена низ стихувана форма, со збор близок до детскиот свет и душа, со наивност која преку духовит и благ јазик, во заокружена драмска структура, открива нешто кое што денес сè повеќе исчезнува под притисок на агресивниот свет на возрасните - другарството. Земајќи го чистото, искрено другарување како основен мотив во воспитувањето на децата, како највисок морален критериум за нивното зачекорување во реалниот живот, Кирјаковска создава едноставна приказна во брз ритам, со обмислена верс-структура преку која сцените се слеваат една во друга, незабележливо, но силно испраќајќи ја моралната поука за безмерната вредност на нематеријалното и љубовта.

Оваа порака очигледно ја покренува и режисерската имагинација на **Зоја Бузалковска**, за да создаде дизниевска сценска приказна во која ќе инсистира на исклучително колоритна и инвентивна сценографска поставка во која ненаметливо кај карактерите ќе ја развива суштината на светот на бубалките, со примеси на човековото размислување и однесување, за оттука да извлече живи и возбудливи ликови, примамливи за децата, но интересни и за возрасните.

Во ваквата режисерска концепција со голема креативност во актерскиот израз се вклопуваат и **Дејан Лилиќ** како Царот Дувниветре, **Ирена Ристиќ** како Ветрушка, **Рубенс Муратовски** како Штурецот Петре, извонредно сугестивната **Билјана Беличанец-Алексиќ** како Мувата Synsapka, потоа **Маја Вељковиќ** и **Гордана Ендровска** како Пчелите, па **Марија Кондовска** како Мравката и **Диме Илиев** како Бумбарот. Во исклучително разиграните и бајковити костими на **Лира Грабул,** на кои како да им е внесена автентичната душа на карактерите кои ги одразуваат и кои преку својата форма ја надградуваат самата приказна, актерската екипа со голема умешност во пристапот кон темата, со правилен одбир на актерски изразни средства во однос на телесните движења, гестови и гегови, но и преку гласовната трансформација, спонтано го развива драмското дејство, оставајќи зад себе студиозно оформени карактери, впечатливи и блиски до детската фантазија.

Впечатокот се заокружува со навистина прецизно изработената и вклопена во идејниот концепт музичка структура на **Марјан Неќак**, врз основа на која **Кренаре Невзати-Кери** ги гради своите кореографски решенија, предизвикувајќи восхит во детските очи и радост во нивните срца.

Има ли поголема возбуда од онаа која ја забележувате во детските души додека се внесуваат во царството на Царот Дувниветре и неговата дружина, додека така искрено и невино ја впиваат пораката која овој авторски тим успеа да им ја пренесе. Навистина сите, и публиката и креаторите на овој проект имаат причина да бидат задоволни, и секако, искрено да другаруваат.

„КАКО СЕ СТАНУВА ЦАР"

„ДЕЦАТА НА ЛИЛИТ" од Маја МИЦЕВСКА
режија: Ѓорѓи ЈОЛЕВСКИ

Сценографија: Љупчо ЈОВАНОВ
Костимографија: Александар НОШПАЛ
Музика: Оливер ЈОСИФОВСКИ
и Александар СЕКУЛОВСКИ
Кореографија: Гордана ДЕАН ПОПХРИСТОВА
Видео инсталации: Евгенија ТЕОДОСИЕВСКА

Играат:
Бедија БЕГОВСКА
Искра ВЕТЕРОВА
Амернис НОКШИЌИ
Александра ПЕШЕВСКА
Висар ВИШКА

Продукција: Универзална сала - Скопје
премиера: септември 2003 год.

Која е Лилит? Што е Лилит? Зошто е Лилит? И зошто сме ние нејзини деца? Зошто ние безгрешните, родени во најчистата љубов и изземени од неопходноста да го искупуваме гревот на проколнатата земја, сме приморани заедно со породот на Адам и Ева да патиме и трпиме за грев што не е наш?

Ќе истрае ли нашата прамајка со своите приказни да не одгледа, да ни ја зачува љубовта и силата да го победиме насилието со ненасилие, да останеме толку моќни, па да истраеме како хероините од нашите приказни, од нашата закодирана традиција, ќе успее ли да не направи нерањливи од донесените и наметнати инфекции на лицемерие, гнев, порив за темна надмоќ врз белината на на-

шите души од секаде и секого, секогаш, па и сега, или пак ќе се преобразиме?

На ваквата вљубена, чиста и искрена Лилит, и на нејзините деца, кои денес несигурно и речиси уплашено се движат по тенкиот раб на суштинското опстојување, заведени од потребата да измолат место во некој си фаил на светската историја создадена по критериумите на „моќните“, во помош им пристигнува идејата на **Маја Мицевска**, драматуршки компактно изложена во нејзиниот текст „Децата на Лилит“, во кој позајмувајќи го од библискиот контекст само името на Лилит, создава своја приказна, развивајќи теорија во прилог на потребата од опстојување на нашиов народ по критериумите на суштинско битисување и надминување на манијакалниот страв од искреност, вистина и божествена љубов, страв агресивно прикриен со илјадниците маски врз секој од нас. Сместувајќи го дејството во далечна иднина, во времето кога претставничките на обединетите вери, трустови интелектуалци и војски по критериумите на наречените „силни“ ја избираат жената на историјата 3004, Мицевска преку приказните на Лилит, кои од сцена во сцена се слеваат преку нашите архетипски хероини Лепа Ангелина, Цвета и Неда, па се до Безимената жена од бегалскиот камп, создава лична теорија на резултатот од обидот да опстојат приказните на Лилит во својот автентичен контекст, оти нивната первертирана верзија прифатлива за лажираните избори по новосоздадените критериуми на моќниот свет, е погубна за еден народ кој посреќно живее дури и во фаличен фаил наречен Македонија, без потреба да ја промени сопствената историја, се разбира ако е свесен за својата вредност и духовна моќ.

Очигледно свесен за вредноста на народот на кој му припаѓа, **Ѓорѓи Јолевски** ја прифаќа идејата и пораката што овој текст на Мицевска дури до степен на памфлетска структура ги носи, давајќи му сценска форма, стилски многу автентично опредметена, како преку концепцискатa поставка, така и преку актерскиот изразен габарит на движења и психолошко-тематски трансформации. Режијата на Јолевски ја надградува текстовната структура развивајќи паралелен телесен говор со вокалната интерпретација во која македонскиот, албанскиот, турскиот, англискиот, арапскиот и замисленият џибриш јазик се само механизми на посочување и акцентирање на драматуршките пикови, за притоа да создаде три чисти линии по кои ќе ја разложи и образложи есенцијата на тоа - како ние се гледаме самите себе си и каков однос имаме кон сопствената традиција, за потоа да го зафати, како втора фронтална форма - односот и ставот на светот кон нас, заокружувајќи го сето тоа, со потребата од одлука и одбир на јазиците на експресивност потребни за остварување на нашата цел.

Ваквиот концепт отвора исклучителна можност за актерски креации кои доминантно ќе искажуваат став кон третираниот проблем, сценски изнесен преку палета на изразни средства, стилски различни, но сложени во мозаикот кој ја гради идејната и естетската структура на овој сценски чин.

Така пред нас се открива раскошниот талент на **Искра Ветерова** како претставничката на Републиката на обединетите вери од тричленото жири кое вреднува според светските критериуми од третиот милениум, која преку својот исклучително студиозен пристап во креирањето на телесниот јазик, со точна знакова пластика го опредметува барањето на режијата карактерите да се градат врз основа на четирите елементи на животот: земјата, водата, воздухот и огнот, со профилирана структура на движења, кои симболизирајќи животински движења, фрапантно ја најавуваат положбата во која се наоѓа човекот во иднината, а можеби веќе и денес, лишен од невиност, чесност, пристојност и достоинство. Амбиентот на изразено лицемерие и напластеност на маски врз суштеството што некогаш било човек, го доформуваат и останатите две претставнички во жирито **Бедија Беговска** и **Амернис Нокшиќи**, кои со променлива енергија се обидуваат да ги изградат своите карактери, за потоа да го забележиме и **Висар Вишка** како оној кој што не води низ дејството со лежерна игра, која преминувајќи во грч на телото, го одразува духовниот грч на последниот човек придружен од последната жена по наметнатата апокалипса.

А последната жена или Безимената, или Лепа Ангелина, или Цвета, или Неда или **Александра Пешевска**, поминувајќи ги сите контекстни преобразби, покажува голем усет за трансформација и доловување на нејзините архетипски хероини, но и на нивните опозиции, еднаш низ елегична, другпат низ гротескна, а третпат низ епска игра проткаена со избалансирана енергија и точно поставена емоција.

Во футуристички манир, обременет со сивило и стерилност, но орнаментиран со квази симболот на моќта - мечот, **Љупчо Јованов** го гради сценографскиот амбиент како простор во кој карактерите поткрепени од музиката на **Оливер Јосифовски** и **Александар Секуловски** како одраз на патувањето нанапред и наназад во времето, се движат низ бројни и брзи трансформации потенцирани од назнаките во костимографските креации на **Александар Ношпал**, решенија кои силно го одразуваат македонскиот колорит, традиција и дух, но дополнети со костими кои јасно ја посочуваат накарадноста на луѓето под маски.

Крајот на претставата навестува средба на Лилит со Адам, за поминувајќи низ целото човештво да се прашаат:

Дали ме сакаш или не!

Нашата судбина зависи од одговорот!

Ќе се љубиме или ќе се преобразиме, ќе опстоиме да бидеме луѓе или ќе станеме нешто друго?

Тихомир Титизов

Зацврстување на светското реноме

„ЦИРКУС ПРИМИТИФ БАЛЕТ“
Хрватски народен театар - Загреб

кореографија: Сташа ЗУРОВАЦ
музика: Жан Марк ЗЕЛВЕР
сценографија: Динка ЈЕРИЧЕВИЌ
костимографија: Катарина РАДОШЕВИЌ-ГАЛИЌ

Гостувањето на Балетот на Хрватско народно казалиште од Загреб на 13-ти јули 2003 година на сцената на Долни Сарај во Охрид во рамките на Фестивалот „Охридско лето“, со балетот под наслов „Циркус примитив балет“ во кореографија на Сташа Зуровац што би требало да биде модерен танц, беше вистинско разочарување, бидејќи некогашниот реномиран балет во чии што редови играа и кореографираа Ана Роје, Соња Кастел, Маја Безјак, Весна Бутурац, Ирена Пасариќ, Маја Турку, Жарко Пребил, Динко Богданиќ, Драго Болдин и уште многу други, и чие што име беше синоним за квалитет, вредност и репрезент на високите играчки квалитети на балетската уметност од некогашната СФРЈ, денес е сведен на интерпретација на балет, ако она што го гледавме може така да се нарече, бидејќи тоа беше изведба, а не е претстава, што најадекватно одговара на некое поголемо кабаре во кое полупијаната публика, што никогаш во животот не видела вистинска балетска игра, ќе треба, со својата гротескност и анимализам, да ја засмее и да и покаже дека во нас сеуште живее неандерталецот со своите мајмунски навики.

Можеби сето ова е направено со цел, во рамките на глобализмот да го сведеме човечкиот род, од својата индивидуалност во аморфна маса, погодна за обликување според желбите на господарот, препуштајќи го човекот на неговите инстинкти, за кои ние наивно мислиме дека како луѓе сме успеале да ги надминеме, а ако не, тогаш барем да ги контролираме.

Според програмата графички и стилски добро оформен, Балетот на Хрватско народно казалиште уште во 1996 година под раководство на некоја Алмира Османовиќ, покренал некаква кореографска „работилница“ за членовите на балетот, која што се покажала како извонредно значаен потег во неговиот развој.

И самиот израз „работилница“, што по самото свое име асоцира на занаетчиска дејност, е дерогација на балетската уметност и нејзино сведување на производство, што е погубно за секоја уметност.

Овој потег илустративно го потврдува и овој „Примитивен циркуски балет“ во кој костимографот Катарина Радошевиќ-Галиќ, облекувајќи го целиот ансамбл во нешто слично на балетски пачки, за целосно и да го обезличи, најверојатно со цел да се елиминира границата машко-женско, му дава можност на кореографот да обликува играчки форми по свое индивидуално видување на светот, во кое на хомосапиенсот не му предвидува светла иднина.

Кореографот Сташа Зуровац, врз музиката на францускиот композитор Жан Марк Зелвер, која што е воедно и двигател и драматуршка основа на претставата, а којашто ја бои емоцијата и и го потенцира значењето на кореографската форма, врз основа на адреналинот и интуицијата, создава движења кои одразуваат - преку грчот на контракциите, од моментна, задржана немоќ, до силен полет и експлозивен темперамент, оформен со голем усет за композиција и искористување на сценскиот простор.

Сликите на моменти носат емотивна чувственост за веднаш потоа да преминат, движејќи се на линијата на карикатуралното, во гротеска. Пред нас дефилира ансамбл: уигран, динамичен и дисциплиниран, чија што игра во одредени делови покажува дека станува збор за едуцирани балетски танчери и кореограф со несомнен творечки нерв, за жал ориентиран кон играчки израз сè уште недоволно стилски дефиниран.

По крајот на претставата бев среќен што неандерталецот и мајмунското друштво останаа на сцената, што не ја мина сценската рампа, иако за љубов на вистината мораме да признаеме дека и во гледалиштето делумно имаше и нивни колеги меѓу кои најверојатно треба да ги вброиме и селекторите што не почестија со вакво гостување, со што не знам дали од незнаење или од небрежност, но можеби и со цел да ги задоволат вкусовите на љубителите на примитивната и недефинирана уметност, го урнаа авторитетот на овој светски реномиран фестивал.

„РОМЕО И ЈУЛИЈА“
- Народно позориште Белград - Балет
Музика: Сергеј ПРОКОФЈЕВ
Кореографија: Димитрије ПАРЛИЌ

На 14 јули 2003 година во амбиентот на Античкиот театар во Охрид, во рамките на фестивалот Охридско лето, ансамблот на Белградскиот балет ја изведе претставата „Ромео и Јулија“ по музика на Сергеј Прокофјев.

Овој респектиран балет, по неговата светска праизведба во кореографијата на Псота во Брно 1938 година, а потоа и во кореографијата на Лавровски во Ленинград 1940 година, до денес има доживеано бројни изведби и кореографски трансформации, станувајќи неизбежно дело за секоја балетска куќа чии уметнички амбиции го надминуваат просекот.

По праизведбата на Псота и руската премиера на Лавровски, балетот „Ромео и Јулија“ има повеќе забележливи изведби, и тоа во кореографија на Кранко (Штудгарт), со одредени драматуршки осовременувања на Нојмаер во Франкфурт, Григорович во Москва, на Шпоерли во Базел, на Шилинг во Берлин, од кој авторот на текстов неколку од последните имал можност и да ги види и може авторитативно да истакне и одбележи, дека со својата уметничка и концепциска зрелост кон овие кореографии со апсолутно право треба да се вброи и оваа на Димитрие Парлиќ, кореографската легенда од бившите југословенски простори - човекот кој што создаде легендарна претстава, која што од праизведбата од 1949 година па сè до денес живее и фасцинира со својата ненадмината оригиналност и импресивност, одбележувајќи го секој поголем успех на белградскиот балет и формирајќи го неговиот стил и играчко битие.

Меѓу другото треба да се истакне, дека овој негов балет „Ромео и Јулија“ доживува неколку обнови и премиери, за во денешната изведба да ја доживее својата дефинитивна верзија. Повеќе пати балетот е дополнуван и надградуван и со секој потфат добивал во својата комплетност и драматичност, понекогаш дури и на сметка на солистичката игра, а се со интенција да го достигне највисокиот дострел на драмското доживување. Во балетскиот опус на Димитрие Парлиќ балетските висини ги допреа Рут Парнел, Катарина Обрадовиќ, Душка Сифниос, Јованка Бјегојевиќ, Вишња Ѓорѓевиќ, Милан Момчиловиќ, Жарко Пребил, Душан Трниниќ, Бора Младеновиќ, наедно станувајќи членови и носители на квалитетот на бројни балетски ансамбли и групи низ Европа, а како ансамбл белградскиот балет точно со балетите на Димитрие Парлиќ - „Ромео и Јулија“ и „Охридска легенда“ ја постигна својата светска афирмација низ целиот свет.

Димитрие Парлиќ е особено интересна фигура и битна компонента и во развитокот на македонскиот балет, бидејќи покрај Ѓорѓи Македонски и Нина Кирсанова, тој реализира бројни кореографски потфати, а меѓу нив пред се повторно „Ромео и Јулија“, давајќи им можност и на нашите солисти за конечна афирмација. Неговата „Ромео и Јулија“, за разлика од денешната белградска верзија во значителна мера даваше поголема предност на солистичката игра, чинејќи го ансамблот во извесна смисла мизансцен, пред кој Ромео и Јулија, повеќе играчки го доживуваа интензитетот на своето внатрешно емотивно согорување.

Во денешната режија и кореографија на Димитрие Парлиќ, што со впечатлива точност и чувство ја пренесува Вишња Ѓорѓевиќ, повторната средба со „Ромео и Јулија“ ги враќа емоциите кон кореографскиот великан, што од „Ромео и Јулија“ прави зрела и импресивна претстава, пред сè поради мајсторството со кое кореографски ги обликува масовните сцени, што се и највисокиот дострел на претставата. Балот, веселбата, Тарантелата, средбите на плоштадот во Верона и пред се масовните мечувалечки сцени, реализирани до совршенство, се резултат на броен и играчко-технички добро подготвен ансамбл, во чијашто игра покрај техничкото знаење се чувствува професионална свежина и желба за доловување на амбиент и презентација на кореографската замисла.

Во вака подготвениот амбиент, играта на солистите изгледа природно вклопена и им го овозможува давањето на максимумот од својот придонес кон она што е и единствената цел на Парлиќ - создавање на амбиент во кој треба да кулминира трагиката на дејството.

Но, факт е дека солистичкиот кадар професионално си го одработува својот дел на задачата и за жал останува само на тоа. Со впечатливоста на доловувањето на ликот, како и со својата фигура отскокнува Ненад Јеремиќ во улогата на Тибалдо, додека остварувањето на ликот на Меркуцио во интерпретација на Светозар Адамовиќ остана во рамките на просечното, иако оваа улога нуди неограничени индивидуално изразни играчки простори. Во вакви рамки се движат и остварувањата на Александар Илиќ како Бенволио и бледиот и неубедлив Парис на Стеван Хаџи-Славковиќ кој на моменти како и да е заборавен во амбиентот. Впечатлива улога реализира Олга Олќан како дадилката на Јулија, особено во сцената на нејзината смрт.

Протагонистите на главните улоги Мила Драгичевиќ како Јулија и Денис Касаткин како Ромео во најголемиот дел на своите сценско-играчки реализации се држат стриктно до пораката на кореографот: доловување на основната поента на литерарно-кореографскиот текст - емоционалните доживувања на Шекспировите јунаци. Во овој уметнички напор, нежната и кревка појава на Мила Драгичевиќ дејствува лирски значително поразиграно и поубедливо од онаа на Денис Касаткин во чија што игра, пред сè, доминира манирот и ставот карактеристични за класичната руска балетска школа. Што се однесува пак, до нивните играчко-технички можности и

квалитети, тешко е да се зборува, бидејќи во дејството набиено со драмски емоции не се сретнуваме со некои поизразити играчки перформанси коишто би ни го презентирале нивниот балетско-играчки дострел. Меѓутоа и она што го видовме е доволно за впечатокот, дека се зрели и комплетни балетски уметници, но сè уште значително далеку од оние што ги спомнав на почетокот на текстов.

Фестивалот „Охридско лето“ со гостувањето на Балетот на Народниот театар од Белград доби и го зацврсти своето светско реноме.

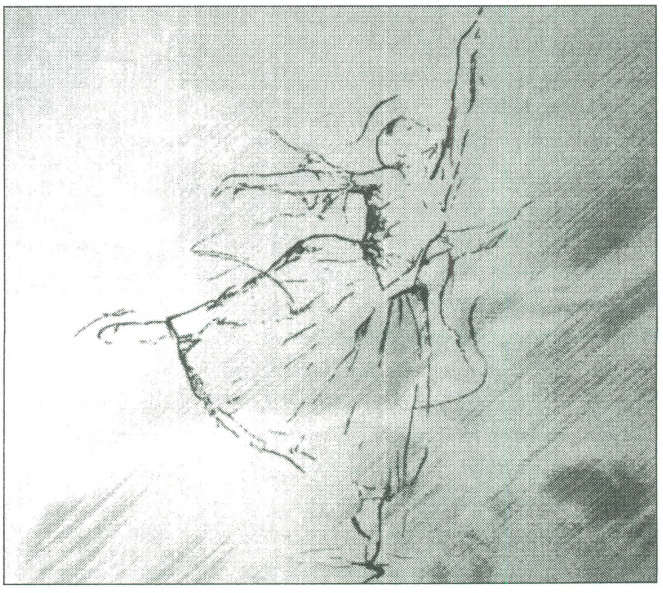
Македонско-канадска копродукција
БАЛЕТСКИ ПРОЕКТ „ПЛАНЕТАРИУМ“

Вонвременоста на идејата за планетаризмот, за културното обединување на народите со прерогатив на рушење на нереално воспоставените граници меѓу расите и верите, и, просторите и времето на нивното физичко, а пред сè културно опстојување, многу симболично и многу моќно опредметена во филмот „Планетариум“ на авторот познатиот сликар Киро Урдин, а во режија на Иван Митевски и во продукција на МРТВ, несомнено го имаше својот зачеток во трагите од боите и потезите на сликарската, но и духовна сила на авторот, вгнездени во големото платно што го обиколи светот. Токму во него се врежа и запиша културната посебност и традиција на секој човек и народ на Земјинава топка, осведочувајќи дека и многу далечните, и недоволно познатите и недоволно разбирливите култури, ја имаат способноста да се испреплетуваат, надополнуваат и пресоздаваат од својата поединечност во колективната уметничка свест како иницијација за меѓукултурно заедништво. Секоја од нив, силно оддишувајќи со својата уникатност, во планетарната слика се прели во извонредна и реална визија за културен и уметнички развој и креативност на духот.

Токму оваа визија за планетаризмот беше творечки поттик за извонредниот канадски кореограф за модерен танц г-ѓата Дебра Вилсон да ја прифати и длабоко во себе да ја прими величината и важноста на оваа идеја, посакувајќи нејзино опредметување во претставата „Планетариум“ како копродукциски проект на нејзината трупа „Омо денс компани“ од Канада и седумте македонски класични танчари од Балетот при Македонскиот народен театар во продукција на Идеа плус интернационал од македонска страна. Овој, во последниве три години наградуван кореограф како најдобар кореограф на модерен танц во Канада, својата работа ја започнува во Р Македонија, поставувајќи ја кореографијата и развивајќи го либретото со македонските балетски уметници, за потоа на истата тема да продолжи да работи во Канада со својата матична трупа. По спојувањето и усогласувањето на играта на македонските и канадските танчари, премиерата на овој проект се случи во февруари годинава во Торонто, Канада, за македонската премиера да биде пет месеци подоцна, на 7 јули во Скопје, во рамките на Скопското лето. Набргу потоа „Планетариумот“ се изведе и во Битола, за на 15 јули на сцената на Долни Сарај во Охрид во склоп на Фестивалот „Охридско лето“ да биде прикажан и пред оваа фестивалска публика, со што завршија и трите предвидени изведби кај нас.

Овој балетски проект, поставен врз цврстата и идејно разработената кореографска визија на Дебра Вилсон, којашто дише со леснотија при формирањето на телесниот јазик, многу естетизирано и со многу чувство го исцртуваше мотивот за планетаризмот. Вилсон се потврди како кореограф на модерен танц со исклучителен осет за ползување на музичките нијанси, следејќи ја преку движењето нивната емоционална линија и потенцирајќи ја суштината на идејата врз која што го гради својот јасен и прецизен кореографски ракопис. Пред нас гледавме танц полн со емоција, енергичен, но и суптилен, исполнет со елементи на неокласичниот стил, но и танц којшто ја дефинира пораката и преку јасните сценско-играчки композиции.

Основната идеја на Дебра Вилсон за спојувањето на светските култури, но со задржувањето на нивните особености се огледа и во видливата разлика меѓу играта на македонските и канадските танчари. Очигледна е разликата во играчко- техничките знаења и видлива е добрата класична подготовка на нашите балетски уметници, коишто со леснина и исклучителна прецизност ја реализираат кореографската замисла, така што на моменти влијаат доминантно во однос на канадската група. Сепак, тоа и се вклопува во основната замисла за различноста, а сепак поврзаноста на културите во светски размери.



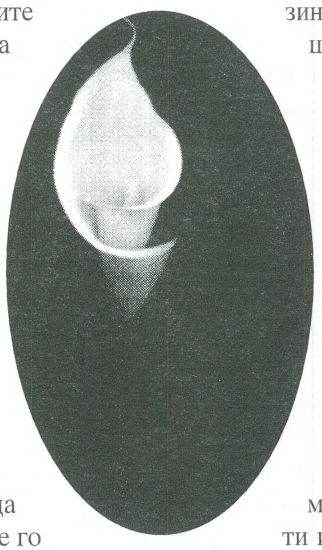
„КАТАРИНА БОСАНСКА КРАЛИЦА“
Народен театар Сараево - Балет

Кореографија и режија: Едина ПАПО
Композитор: Ѓело ЈУСИЌ
Либрето: Градимир ГОЈЕР

Премиера:17.07.2003год., Охридско лето“
(предворје на Св.Софија)

На 17 јули 2003 година, во предворјето на црквата Св. Софија во Охрид, настапи Балетот на Народниот театар од Сараево со претставата „Катарина, босанска кралица“, балет работен според либретото на Градимир Гоер, музиката на Ѓело Јусиќ и во кореографија и режија на Едина Папо.

Овој настап го очекувавме колку со нетрпение, толку и со неизвесност, бидејќи бевме сведоци на сето она што за време на војната се случуваше во Сараево, знаејќи дека балканската катастрофа не го одмина и Сараевскиот народен театар. Добро ги познававме квалитетите на овој балетски ансамбл, како и неговите интерпретатори Катарина Коцка, Емина Камберовиќ, Лилјана Периќ, Бахрија Бихорац, Антун Мариниќ, Драган Питичиќ, Мухамед Иманиќ и цела една плејада добри танчари излезени од Сараевската балетска школа, што влеваше респект со својата солидност и квалитет.



Денешниов ансамбл којшто брои одвај седумнаесетина играчи, од којшто неколкумина се и гости од Русија и Романија, најави сериозен балетски потфат - изведба на целовечерниот балет „Катарина, босанска кралица“ и тоа во рамките на манифестација каква што е фестивалот „Охридско лето“. Токму исчекувањето да видиме што е она што Сараевскиот балет ќе го понуди како идеја, кореографски ракопис и изведувачки квалитет, во неговиот обид повторно да заживее во повоеново време, беше придружено со доза на страв којшто во текот на изведбата се претвори во пријатно изненадување.

Се случи она што длабоко во себе искрено го посакувавме. Ансамбл од седумнаесетина играчи ни одржа лекција како се бори за националното, како не се заборава минатото, како се негува чувството за националниот идентитет, како и во услови на тивка окупација, националната гордост не е уништена, туку се подгрева, негува и пред сè, се сака и така одеднаш фениксот повторно се раѓа; и вие гледате како седумнаесетмина со сите сили, со самопрегор, восхит и занес, и нескротлива енергија му се предаваат на чинот на доловување на пораката што ја носи балетот „Катарина, босанска кралица“.

Ваквиот јасен и издиференциран пристап кон пораката на претставата, ве става во положба во втор план да го ставите критичкото гледање кон одредени играчки недотераности и технички недоследности кај повеќето од учесниците, забележливата балетска несозреаност, но сепак во прв план избива фактот дека на сцената се одвива претстава работена според литературно, чисто и издржано либрето, осмислено дејство, без аматеризам, туку кореографски издиференцирано и професионално, во кое кореографот Едина Папо со јасен, чист и прецизен кореографски гест, го сублимира најважното и најелементарното од сите збиднувања, покажувајќи големо познавање на амбиентот и времето на дејството и јасна диференцијација на стиловите - босанско, дубровничко и османлиско. Се наметнува, не впечатокот, туку фактот, дека овој кореограф ги има сите квалитети за вакво играчко изразување, при што доаѓа до израз нејзиното детално познавање на кореографската азбука, префинето чувство за амбиент и усет за одделување на важните од неважните нешта, но пред сè, се чувствува нејзиното познавање и љубов кон литературата со што можеше од оној минимален играчки квалитет што ѝ беше на располагање, да го извлече максимумот.

Знаејќи дека сценографскиот концепт на оваа претстава е осмислен од Миодраг Табачки, сценограф со истенчено чувство за идејно и амбиентално доловување на времето и просторот во кој се одвива приказната, се чини дека, ако оваа премиерна изведба на Сараевскиот балет се случуваше во автентичниот простор со целокупната сценографска форма во себе, а не во предворјето на црквата Св. Софија каде што нема технички можности за поголеми сценографски потфати и на сцена без простор за размав на играта, впечатокот ќе беше далеку поимпресивен.

Композиторот Ѓело Јусиќ создава прекрасна балетска музика со препознатлив музички ракопис што го соединува во себе мелосот на повеќе ентитети, што наедно е и суштината на претставата - судирот на културите со трагичен крај за Босанската средновековна држава.

Од играчите се издвојува Белма Чечо во улогата на Катарина, босанската кралица, со својот усет за драмско доловување на трагичното коешто е доминантно во нејзината улога, а особено успешно оформено во неколкуте играчки издржани соло-партии.

Одржаната лекција можеби ќе ни помогне да сфатиме колку сме заталкале по беспаќето на себеобезличува-

њето и за фактот дека за Охридскиот фестивал којшто се одржува во времето на чествувањето на стогодишнината на Илинден, ниту Македонскиот балет, ниту некој од толкуте многу композитори не се потруди да нè збогати со дело што ќе ни ги потврди и зацврсне корените.

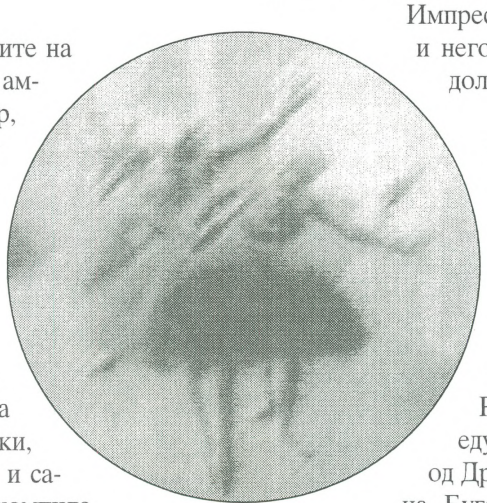
Парите, сепак, се трошат за претстави со потпросечен квалитет, така наречени перформанси, неколку минутни едночинки речиси без содржина и суштина, создавајќи квази-уметност на сметка на вистинските уметнички и национални вредности.

„ОРИСИЈА“
- етно-балет на НЕШЕНЕЛ АРТ, Бугарија

Кореографија и режија: Нешка РОБЕВА
Музика: група „ИСИХИЈА“

На 24 јули 2003 година, во рамките на фестивалот „Охридско лето“, а во амбиентот на Античкиот амфитеатар, ансамблот Нешенел Арт од Р Бугарија настапи со своето етно-шоу „Орисија“, во кореографија и режија Нешка Робева.

Овој типичен етно-балет, којшто од не знам кои причини во програмата упорно се рекламира како шоу, е импресивна интеграција во уметнички издржана изведба на народните ора, не само бугарски, туку и балкански. Онака како што и самите автори најавуваат, оваа етно-компилација во себе ја носи интенцијата за создавање на еден волшебен свет, но свет потпрен врз древните традиции, обичаи и пред сè, моќното чувство што во целиот тек на изведбата, неуморно и со нескротлива енергија е вперено кон корените, етноприпадноста и силното чувство што преминува во страст, за да се докаже и зачува битието и изворната сила на балканските народи.



Кореографот и режисерот на овој спектакл, за да може да го изрази своето чувство на револт кон однародувањето и обезличувањето на младината преку влијанието на рокот, попот, панкот, рапот, хеви и сличната музика, дејството го гради врз либрето што зборува за млада девојка, којашто заедно со своите врсници сака да замине од земјата во наводно поубав свет некаде на западот, на што се противставуваат духовите на предците и ја враќаат во минатото кон корените на својот народ и неговата богата историја.

Враќајќи ја на овој начин младата девојка во времето на Византија, оживувајќи ги Самоиловите војници, трагедиите од османлиското владеење, востанијата, подемите и падовите на нејзиниот народ, а воедно и на сите наши народи судбински и традиционално поврзани, кореографот Нешка Робева умешно ползувајќи го пребогатото балканско фолклорно богатство и со моќната музичка поддршка на групата „Исихија“, во чија основа константно се провлекуваат бугарските, македонските и турските етно-мотиви, како и мајсторски вклопеното источно-православно црковно пеење, со препознатлива и свежа типично балканска музика што длабоко ја допира душата, прави, со зачудувачко мајсторство, но и со голема професионална сигурност, кореографски етно-балет - по своите уметнички квалитети досега невиден на нашите сцени.

Импресивно е нејзиното чувство за простор и негово исполнување со движење со кое доловува соодветен амбиент.

Познавањето на фолклорниот чекор и неговото перфектно користење во даденият момент како поддршка на дејствието, навистина говори за нејзиното суштинско познавање на професијата со која се занимава.

За да го реализира сето ова, на кореографот и режисерот Нешка Робева ѝ стои на располагање броен и едуциран ансамбл играорци кои доаѓаат од Државното училиште за народни танци на Бугарија, како и група гимнастичарки чиешто одлично знаење може во секој момент да ги доведе на која било балетска сцена.

Нивниот сериозен пристап, како играчки, така и сценски, кон реализацијата на ова прекрасно етно-дело придонесе за убедливоста на виденото, како и за чувството на гордост, дека повеќе уметници ја знаат и ценат и се обидуваат да ја зачуваат и да ни ја вратот почитта кон она што е наше минато и бит.

Ѓурѓица Јовановска

Префинета структура на движењата

Со премиерната изведба на балетот „Ана Каренина“ на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје (на 7 ноември) првата дама на македонскиот балет Тања Вуисиќ-Тодоровска одбележа 25 години креативна уметничка дејност, работа која остави исклучително силни и длабоки белези на балетската сцена, белези проткаени со виртуозност и карактерност својствени единствено на балерина од светската елита.

Тања Вуисиќ-Тодоровска, уметник којшто целото свое тело, душа и страст ги има посветено и предадено на балетската уметност, издигнувајќи го македонскиот балет на завидно светско рамниште, за финале и врв на своето опстојување на балетската сцена, одбра едно од емоционално најсилните дела на светската литература на сите времиња - романот „Ана Каренина“ на виртуозниот класик на руската пишана реч - Лав Николаевич Толстој.

Понудената, исклучително моќна, конфликтна психолошка структура на карактерот на Толстоевата Ана Каренина, за зрелиот балетски дух на Тања Вуисиќ - Тодоровска станува предизвик, чие достигнување и остварување, значи и остварување на уметничкиот сон: покрај техничкиот виртуозитет, да се дофати и мигот на драмската компонента со интензитет на разбрануван океан. Токму тој океан на Тања Вуисиќ-Тодоровска и го создаде кореографскиот ракопис на Хазарос Сурмејан, кој развивајќи го либретото на компилирана суптилна музика на Петар Илич Чајковски, со своето истенчено чувство за потенцирање на драмската компонента доминантна во ова дело, и овозможи на оваа балерина, да го заокружи својот творечки опус со драмски комплетно дефиниран лик, лик што таа на сцената го создава ненаметливо, исклучително уверливо, без намера да не засени со веќе одамна достигнатата техничка виртуозност по која ги паметиме нејзините креации во „Лебедово езеро“, „Жизел“ и во многуте други класични балети, но и во модерните изразни форми, туку да ни долови лик со исклучителна драмска длабочина, исткаена преку префинетата структура на движењата.

Како Ана Каренина, таа целото свое битие со лирски трепет го преобразува од студена арогантна фигура, во вљубена и страсна жена, но и мајка, оформувајќи карактер кој трпне од возбуда и страст, но и страв. Емоционалната бура на нејзината хероина, таа ја гради со поетскиот вознес, со нежна лиричност и духовна трепетливост, со драматика што обзема, со што го достигнува и врвот на драмското мајсторство.

Голема заслуга за вака високиот дострел на суптилната креација на ликот на Ана Каренина на Тања Вуисиќ-Тодоровска има, секако, и кореографот Хазарос Сурмејан, кој со своето познавање на играчките стилови и одликите на времето во кое се одвива дејството, но и со познавањето на изведувачките можности на секој поединец/учесник во претставата, создава чист, избалансиран и соодветен со бараниот амбиент, кореографски мозаик, во кој го доловува оној комплексен спој на ситуации и емоции низ кои поминува не само Ана Каренина, туку и сите останати ликови од нејзиното окружување, директно или индиректно засегнати од личната трагедија на главниот лик.

Беспрекорен е амбиентот на доловениот миг на богатиот и раскошен мизансцен на високото општество од времето на дејствието, во кое веродостојно се вклопуваат танците на балот, во кои целиот ансамбл професионално, уиграно и динамично се труди, и успева, да придонесе за големиот успех на јубилејот. Сценското дејство се одвива континуирано, просторот е умешно исполнет, танците се слеваат и прелеваат еден со друг, а сето тоа во функција на доминација на драмското над поединечниот играчки виртуозитет.

Покрај масовните сцени во првиот чин, во текот на целата претстава доминираат дуетите меѓу Вронски и Каренина, во кои кореографот со рафинирано чувство и знаење, го гради и го изградува својот основен концепт за доминација на драмското, иако и во играчкиот дел компонира прекрасни варијации, во кои играчки-технички се одбележливи оние

на Вронски, како и технички и драмски убедливи, оние на Каренина.

Со еден збор кореографот успева во својот потфат и желба, го прави она што од поодамна го посакуваме - прави балетска претстава каква што во репертоарот на македонскиот балет ни недостасуваше, претстава што плени, што се гледа, што афирмира и што ни ја отвора секоја европска балетска сцена, за да заедно со „Македонска повест“ и „Охридска легенда“ може да биде репрезент на она што со љубов и напор долги години е градено и вградувано во македонското балетско уметничко битие.

Покрај ликот на Ана Каренина восхитува со својата играчка прецизност и ликот на принцезата Екатерина Александровна толкувана од Александра Мијалкова. Со префинетост и елеганција, смирено и достоинствено, Мијалкова гради улога што го потврдува нејзиното константно уметничко созревање. Во истата улога, во репризната претстава, младата солистка Марија Јосифовска, со безмалку истата играчка прецизност и чиста техника, донесува во својот настап лик полн со свежина, привлечност и внатрешен шарм, веќе препознатлив како нејзин играчки манир. Како Вронски, го гледавме Василиј Чичијашвили, во чија играчка техника преовладува лесниот скок, стабилноста во вртечките елементи и умешноста како партнер. Ова се елементите со кои убедливо се наметнува како достоен партнер на Каренина, прифаќајќи ги нејзините емотивни импулси и доградувајќи ги со својата сигурна поддршка. Горан Божинов во улогата на Алексеј Александрович Каренин со сигурност го гради својот досега драмски најиздржан лик. Со можноста што му ја отвора кореографот во вториот чин, тој играчки издржано и драмски продуховено, по Ана Каренина, го донесува драмски најсилниот лик.

Тања Вуисиќ-Тодоровска, уметник којшто целото свое тело, душа и страст ги има посветено и предадено на балетската уметност, издигнувајќи го македонскиот балет на завидно светско рамниште, за финале и врв на своето опстојување на балетската сцена, одбра едно од емоционално најсилните дела на светската литература на сите времиња - романот „Ана Каренина“

Екрем Хусеин со за него карактеристичниот шарм, во улогата на грофот, во својот богат играчки репертоар, вбројува уште едно забележливо остварување.

Она што го оформи сценографско-костимографскиот амбиент во целосна слеаност со кореографската замисла и играчкиот сензибилитет на интерпретаторите на улогите, беше инвентивниот, прецизен и обмислен потег на Миодраг Табачки, кој успеа преку формата и колоритот на сценографијата и балетските костими, да го долови спојот на времето од предлошката и актуелниов миг.

Исклучително пленат костимите на главната хероина Каренина, создадени со исклучителна рафинираност и елеганција, но и со големо чувство за потребите на балетската игра.

Заокружувањето на амбиентот на вистинска балетска претстава, го создадоа звуците на оркестарската изведба на музиката на Чајковски на Оркестарот на Македонскиот народен театар, под диригентство на Саша Николовски-Ѓумар. Недостигот од искуството со диригирање на балетски претстави е забележливо, но не и ненадминливо.

Како и во дамните времиња имавме преполн салон, објективна публика, свечена и вистинска театарска атмосфера и секако балетска претстава на европско рамниште.

Комплетна посветеност на театарот – Данчо Митровски

драмски актер, оперски пејач и режисер

Почитуван г-дине Митровски, сиот работен век Вие го минавте во креативните ангажмани во служба на привлечната Талија и на оперската уметност (со сосема мал исклучок на еден краток период во самиот почеток на Вашето службување). Се пензиониравте како оперски режисер.

Да го започнеме ова портретирање со сликањето на најраниот период од Вашиот животопис: родени сте во Куманово, каде што го завршувате основното и гимназиското образование. Што ќе откриете за тие детско-младешки години, во кругот на родителскиот дом, на училиштето и на кумановската средина, воопшто? Што се вградило во оформувањето на Вашата личност, како влијание на тие средини? Дали во семејното стебло постоеле некои креативни, уметнички импулси, што ќе најдат свој одглас и во Вашите наклоности?

Роден сум на големиот празничен ден 7 јануари 1924 г. Мајка ми беше шивачка, а татко ми службеник во кумановската општина. Мајка ми Параскева беше извонредно музикална и прекрасно пееше. Свиреше на усна хармоника, на која и мене ме научи. Како дете почнав и кавал да свирам, а подоцна, во гимназиските години, веќе извонредно свирев гитара и усна хармоника (picolo). На секоја приредба учествував како пејач и гитарист. Помалиот брат, Милан, во Музичкото училиште во Скопје свиреше на обоа, стана врвен обоист и кариерата ја заврши како прв обоист на Белградската опера и Симфонискиот оркестар на РТВ Белград. Најмалиот брат, Зоран, заврши ВПШ во Скопје и денес предава општотехничко образование во Куманово.

Во 1941 година, кога бев во I клас гимназија, капитулираше Југославија пред германските окупатори. Во Македонија влегоа бугарските фашистички орди. Бугарите бараа да учиме на бугарски јазик, на што се противстави младината и организиравме штрајк, со барање да учиме на мајчиниот македонски јазик. Штрајкот го раководеа мојот прв братучед Дане Божинов и Дане Ценков, кои потоа беа затворени од бугарската полиција. Братучед ми Дане беше комунист и имаше влијание врз моето воспитување. Загина во борба кај Пробиштип во 1944 г., како командант на баталјон во III кумановска бригада.

Во Вашата богата фотодокументација остава впечаток еден фотос од младешките години, кога како учесник во НОБ, како партизан прв влегувате на коњ при ослободувањето на Куманово, на 11 ноември 1944 г., а една мома закачува на оглавот на Вашиот коњ бело знаменце. За овој настан имате и Ваш репортерски запис во кумановскиот „Наш весник" (од 11.11.1964 г.).

Во 1943 година, заедно со мојата соученичка Фетка, бевме исклучени од нашите гимназии, но благодарение на татко ѝ на Фетка, кој во I светска војна бил бугарски офицер, бевме ослободени од казната. Активно бевме организирани во почетокот на Народноослободителното движење, а во почетокот на 1944 година заминавме во партизани. При формирањето на Пионерскиот ударен баталјон од Методија Антов, (кој беше експониран како младински раководител во кумановската гимназија, а во партизанските единици еден од врвните соработници на Карпош), бев назначен за политички комесар на Пионерскиот баталјон. Од стариот минер Марко, од Прешево, бев обучуван да минирам со англиски мини. Ја минирав „осмицата" кај Пугински Дол, пред село Страдин, - активирав три нагазни мини. Кога наидоа германските камиони, вториот одлета во воздух. Тоа беше моето крштавање како минер. Костурот на изгорениот камион и по

десет години се гледаше во долот. Единицата на Пионерскиот баталјон беше во селото Сув Орах, од каде што вршевме напади на фашистите. Во една од тие борби загина храбриот борец, таткото на директорот на Македонската филхармонија, Перо Петровски. По наредба на командантот Салтир Путински бев префрлен во баталјонот кој се подготвуваше за напад на Куманово.

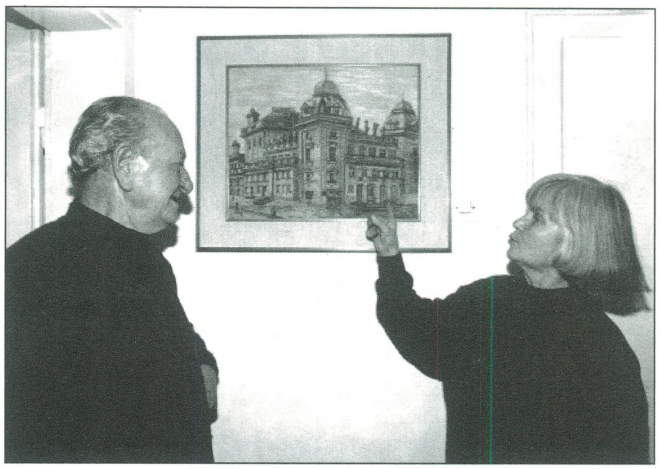
Така, на 11 ноември 1944 г., со еден дел од баталјонот, со добро вооружување, влеговме во Куманово. Јас бев на коњ и не наидовме на отпор од Германците, бидејќи ноќта тие беа повлечени кон Скопје. Од командантот Путински ми беше речено кои објекти да ги заземеме и да поставиме стражи, бидејќи по нас наидуваа бугарски единици кои требаше да се рехабилитираат. При моето влегување фотографот кумановец Малински ме фотографирал и таа фотографија послужила како доказ дека Бугарите не го зазеле Куманово, како што тврдеа тие. Генералштабот на Југославија докажа дека вистински ослободители на Куманово се македонските партизански единици.

Така, кога влегов во Куманово, од Одборот за пречек, од другарката Вера, мојот коњ беше закитен со бела крпа (знаме) и со многу цвеќе, што бил адет - на тој начин да се поздрави победникот.

При натамошното ослободување на тогашна Југославија, двете македонски дивизии, 42. и 48., храбро учествуваа на Сремскиот фронт. Нашата единица учествуваше во заробувањето на елитната Хитлерова СС дивизија „Принц Еуген“.

Да го продолжиме патешествието низ Вашиот животопис со оние настани што ќе ја определат Вашата посветеност на драмската и оперската уметност. По демобилизирањето во 1946 г. работите во Министерството за правосудство, а набрзо, веќе во идната 1947 г. ја започнувате артистичката кариера, што ќе трае десетина години, во Македонскиот народен театар. Како Данчо Митровски се приврза за „штиците што живот значат“?

Да, по враќањето од Сремскиот фронт бев назначен во Министерството на правосудието, а набрзо, кога излезе конкурсот за Театарска академија во Белград, министерот Васил Калајџиски ме советуваше да се јавам на Академијата, бидејќи јас подготвував хор од неколку установи, и министерот, ретко културен човек, ми сугерираше да одам по патот на уметноста.



ДАНЧО МИТРОВСКИ ВО СВОЈОТ ДОМ (ЈУНИ 1999)
СО СОПРУГАТА НАТКА ПЕНУШЛИСКА ПРЕД СЛИКАТА НА МНТ
РАЗУРНАТ ВО КАТАСТРОФАЛНИОТ ЗЕМЈОТРЕС
ВО 1963 ГОДИНА

Се јавив на аудиција во МНТ. Во комисијата беа: Димитар Ќостаров, Илија Џувалековски, Тодор Николовски, Петре Прличко и - бев оценет со највисоки оценки, а по аудицијата Петре Прличко и Тодор Николовски ми рекоа дека сум талентиран и утредента да се јавам во Театарот. Тоа беше ноември 1946 година. Станав стажант. На 10 март 1947 г. бев назначен за редовен член на Драмата на МНТ.

Да подзапреме на Вашите први настапи: да тргнеме од Бошко, главната улога во „Бегалка“ од Васил Иљоски, во режија на Петре Прличко. Со кого бевте во ансамблот од таа претстава?

Истата, 1947 г., режисерот Петре Прличко ми додели една од главните улоги во претставата „Бегалка“. Ја толував улогата на Бошко, а мојата школска другарка од Куманово, Добрила Пуцкова - Ленче. Во претставата учествуваа и Тодор Николовски, М. Бошковски, Петре Прличко, Тодорока Кондова, Чоревски, Гавриловиќ, Јовановски и др. Претставата беше одлично оценета и долго се наоѓаше на репертоарот. Потоа, во претставата „Печалбари“ од Антон Панов ја толкував улогата на Санко, а и Чоревски беше извонреден.

Од артистичките креации сакате ли овде да ни одделите уште некои? Со кои режисери и артисти имавте најчеста и најдобра соработка во Македонскиот народен театар?

ДРАГИ КОСТОВСКИ, ДАНЧО МИТРОВСКИ И ЉУПКА ЏУНДЕВА ВО „ОТКАКО ПОСТОИ РАЈ"

Се редеа доста мали и големи улоги. Во „Д-р" од Нушиќ го играв Милорад, една од главните улоги, во режија на Петре Прличко, кој ја играше главната улога. Во режија на Тодорка Кондова играв во претставата „Откако постои рај" од Џон Пристли. Тоа беше прекрасна претстава во која учествуваа три пара: Тодорка Кондова, Љупка Џундева, и Милица Стојанова со Данчо Митровски, Драги Костовски и Драги Крстевски. За мене тоа беше незаборавна режија на Кондова. Начинот на кој таа комуницираше со артистите беше на високо педагошко ниво и говореше за една комплетно оформена личност со високи сценски дострели.

Режисери со кои најчесто сум работел и од кои најмногу научив се: Илија Милчин и Петре Прличко. Двајцата беа врвни артисти и режисери. Во режија на Милчин настапував во „Скршената врчва" од Клајст Хенл, во „Вештерките од Салем" од Артур Милер и во „Глорија" од Ранко Маринковиќ, во која го играв Дон Зале. Во „Чорбаџи Теодос" од Васил Иљоски го играв Кодабаши Панко, во „Печалбари" од Антон Панов - Санко; играв и во „Кузман Капидан" од Васил Иљоски; во „За тие на море" во режија на Коле Чашуле ја имав едната од главните улоги - Шубин, заедно со Илија Џувалековски и Петре Прличко; во „Оклопни воз" од Фадеев играв стар офицер со Пуцкова и Уметничкиот совет на Драмата истакна дека мојата улога е најдоброто остварување во претставата.

Улогата на клисар во операта „Тоска" беше извесно дебитантско оперско искуство за Вас. Што беше пресудно Данчо Митровски да стане солист во Операта? Кој ги забележа Вашите пејачки квалитети?

Во претставата „Како што милувате" од Шекспир имав една малечка улога во која пеев, а песната беше компонирана од композиторот-диригент Ловро Матачиќ, кој, работејќи ја оваа песна, ми сугерираше да поминам во Операта, која беше во основање. Тој тоа му го кажал и на тогашниот управник Коле Чашуле, кој ме повика и ме убедуваше да поминам во Операта.

По интервенција од повисоките органи се префрлив во Операта, но не со одушевување. Се приготвуваше „Тоска" од Пучини и ми беше доделена улогата на клисар, за чија изведба добив и пејачки и артистички најубави комплименти. Матачиќ беше одушевен. Диригент беше Тодор Скаловски, кој тогаш ја имаше и директорската функција во Операта.

ПЕТРЕ ПРЛИЧКО, ИЛИЈА ЏУВАЛЕКОВСКИ И ДАНЧО МИТРЕВСКИ ВО „ЗА ТИЕ НА МОРЕ"

ДАНЧО МИТРОВСКИ ВО НАГРАДЕНАТА ПРЕТСТАВА НА „БОЕМИ"

По „Тоска" дваѓаат повеќе Ваши оперски улоги: во „Боеми", „Риголето", „Волшебна флејта", „Трубадур", „Продадена невеста", „Севилскиот берберˮ, „Зрински", „Гоце" и други. За улогата во Боеми добивте високо признание - од Владата на Република Македонија?

Почнаа да се редат улоги ***во Операта: во „Травијата" го пеев*** докторот Гренвил, во „Риголето" - Монтероне и Спрафучиле, и двете од Верди. Во операта „Зрински", од хрватскиот композитор Зајц, го пеев цар Сулејман, во режија на Ловро Матачиќ. Тоа беше прекрасна претстава, во која го пеев Колин. На самата премиера, кога ја отпеав аријата, од пултот Ловро викна: „Браво"! Да, подоцна за истата улога ја добив наградата од Владата на НРМ. Под режисерската и диригентската палка на Ловро Матачиќ во Моцартовата опера „Волшебна флејта" ја пеев улогата Сарастро. Пеев две арии, Изис и Озирис, а по претставата Матачиќ ми се обрати со зборовите: „Вака, овие две арии можеш да ги пееш и во Виена". Кога нашата опера гостуваше во Белград со „Волшебна флејта", „Зрински" и „Орфеј", во која пееше Ана Липша - Тофовиќ, јас бев поканет во Радио Белград да ги снимам двете арии од „Волшебна флејта", кои потоа со години се пуштаа на програмите како арии во кои пееја Анита Мезетова, Станое Јанковиќ и првенецот на Скопската опера Данчо Митровски.

Да проговориме за најдрагите спомени од тие настани. Што значеше соработката со Ловро Матачиќ и со други наши врвни диригенти, композитори, истакнати оперски уметници? Што значеше тоа соработништво и содејство за растежот на Вашето професионално искуство и воопшто за збогатувањето на Вашиот дух? Да спомнеме дека имате извесно искуство во усовршувањето на пеењето и во Загреб, во 1953 г. (макар и незавршено), а следната 1954 г. (24 мај) ја пеете насловната улога во првата македонска национална опера „Гоце" од Кирил Македонски.

Ловро Матачиќ остави длабоки траги во нашата музичка култура и тој се вбројува меѓу неколкуте најголеми диригенти во светот, кој поседуваше висока стилска и музичка култура, беше редок познавач на светската историја, така што мојата генерација од Операта имаше среќа да поприми сериозни знаења од неговата високо креативна личност. Лично мене ми посветуваше големо внимание. Ќе го илустрирам тоа со некој пример: ми даде да научам една песна од Шуберт и текст на Јохан Волфганг Гете - „Двојник". Ме праша дали имам пијано, а јас му одговорив негативно, но реков дека имам и добро свирам гитара, на што тој слатко се насмеа. Следниот ден му кажав дека песната сум ја научил, и тоа на германски јазик. „Данчо, песната допрва треба да ја работиме, тоа е една од најубавите песни на Гете". Почнавме да ја работиме песната, која траеше околу три минути, а се работеше за личност која стои во ноќта пред куќата, во која некогаш живеела неговата голема љубов и тука де факто халуцинира. Ловро инсистираше да пеам без вибрато во гласот, бидејќи тоа некогаш го доживеал. Работевме неколку попладневја и беше мошне задоволен од мојата интерпретација. На јавниот концерт во Средно музичко училиште, каде што почесто држеше предавања со музички илустрации и со учество на солисти на Операта, - салата беше преполна. Кога ја завршив песната, Ловро ме прегрна и ѝ се обрати на публиката: „Другари и другарки, вака треба да се пее Шуберт". И - ме бакна. Во првиот ред седеа првенките на Операта Виолета Валериј и Зина Крења, која често ме потсетуваше на тој концерт. По извесно време Ловро ми предожи да ја научам песната на Бетовен „Ин квеста томба". И овој пат беше презадоволен од мојата интерпретација: „Јас мислам - ми рече - дека Бетовен сосем на крајот од својот живот со ваков револт од светот ја напишал прекраснава песна без да ја оркестрира. Данчо, јас ќе ја оркестрирам, а ти ќе ја пееш". И навистина, во свечената сала на Домот на Армијата ја пеев, а оркестарот прекрасно свиреше под волшебната палка на Матачиќ. Концертот беше изведен од Македонската филхармонија.

Во 1953 г. Театарот ме испрати во Загреб да учам пеење кај проф. Лав Брбаниќ. Тој беше воодушевен од мојот бас кантабиле. Во Загреб се сретнав со мојот пријател Кирил Македонски, кој

ДАНЧО МИТРОВСКИ ВО УЛОГАТА НА ДОКТОР ГРЕНВИЛ ВО „ТРАВИЈАТА"

СЦЕНА ОД ПРВАТА МАКЕДОНСКА ОПЕРА „ГОЦЕ"

ми предложи да одам кај неговиот професор, познатиот хрватски композитор Крсто Одак, на којшто му ја дал својата веќе готова опера „Гоце" да ја прегледа. Научив една арија на Гоце и ја испеав во домот на Крсто Одак, кој ме придружуваше на клавир. За операта беше дадено мошне добро мислење.

По неколку месеци бев повикан од управникот на МНТ, Перо Коробар, да појдам во Скопје, бидејќи се подготвува првата македонска опера „Гоце", во која јас ќе ја пеам главната улога. Режисер беше Петре Прличко, а диригент Тодор Скаловски, кој истовремено беше и директор на Операта и на Балетот. И денес се сеќавам на одличната арија на Гоце и убавиот текст на Венко Марковски. Еден од стиховите на оваа опера често ми навира во сеќавањето: „Да сетиш Егеј кај те гали, да слушаш Вардар како дише, да видиш моќ на свети скали, под сводот Пирин што го виши, о нема ли да бидеш горд". Добив убава критика и за оваа изведба од професорот по музика од Загреб Виктор Шафранек.

Прекинот на работа со Лав Врбаниќ многу лошо се одрази на мојата вокална техника. Тој беше одличен педагог, а ученици му беа првенците на Хрватско народно казалиште Нада Путер и Владимир Ружѓак. Врбаниќ му испрати писмо на управникот на МНТ дека по една година работа со мене ќе ми обезбеди солистички концерт во Виена. Но, Коробар не ме пушти да одам во Загреб, што јас многу тешко го доживеав. Инаку, професорот Врбаниќ поседуваше висока стилска и музичка култура и беше одличен пијанист. Тој беше толку задоволен од мојата музикалност и мојот глас, па воопшто не ми ги наплатуваше часовите. Често во неделите бев кај нив дома гостин, заедно со диригентот Шајновиќ, кој сега е директор на Белградската опера.

Покрај учењето пеење, редовно ги посетував културните збиднувања во Загреб. Бев редовен посетител на концерти, драмски претстави, изложби, балетски претстави и сл. Чинам дека мојот престој во Загреб ми го прошири културниот хоризонт.

СЦЕНА ОД „ВОЛШЕБНАТА ФЛЕЈТА"

Овде сакам да го истакнам и тоа дека по напуштањето на Ловро Матачиќ на Скопје и на МНТ се почуствува голема празнина. Како да нѐ напушти еден голем великан од кој сите многу научивме.

Драмскиот нерв, сепак, и покрај бројните оперски ангажмани и успешни настапи, - не мирува во Данчо Митровски и бара враќање во Драмата?

Да, бидејќи бев драмски актер, решив да се вратам во Драмата и да ја напуштам Операта. Го замолив директорот и режисер на Драмата Димитар Ќостаров да се вратам за редовен член, на што тој ми одговори: „Ти си талентиран актер и мислам дека во Драмата на МНТ има место за тебе". Со радост се вратив, но сега изникна друг проблем: немав репертоар и не се чувствував добро. Тогаш режисерот Милчин (спрема кој имав голема почит) ја приготвуваше „Глорија" на Маринковиќ. „Глорија" ја толкуваше одличната актерка Цветанка Јакимовска, а Кокзловиќ го толкуваше Петре Прличко, Дон Јере го интерпретираше Драги Костовски, а Дон Зане - Илија Милчин. Се консултирав со мојата сопруга Натка Пенушлиска што мисли тајно да ја подготвувам улогата на Дон Зане. Од неа добив целосна поддршка. И покрај тоа што ансамблот веќе подолго време работеше, почнав со подготовки. Текстот беше голем, а јас учејќи ја ролјата во меѓувреме ги следев сите проби. На десетина дена пред премиерата му се обратив на Милчин: „Другар Милчин, дали може да ја пробам ролјата Дон Зане?", а тој ме праша дали ги знам текстот и мизансценските односи. Одговорив дека ги знам. Не можам да опишам какво задоволство беше кога Милчин рече: „Ве молам, Данчо ќе проба Дон Зане". На пробата се почувствував сосема сигурен. Кога заврши пробата, Милчин соопшти: „Данчо, пријатно ме изненади, премиерата ќе ја играш ти". Бев шокиран од таквата широкоградост, од таквиот педагошки однос. Се работеше за улога која секој актер со радост би ја толкувал. Милчин беше со репутација на одличен актер. Мислам дека беше свесен оти мене ми е потребно да се вратам во Драмата на „голема врата". Дон Зане за мене значеше нов живот. Милчин, од кого јас многу научив, ми даде уште една голема и одговорна ролја во „Вештерките од Салем" од Артур Милер. Мислам дека бевме дублери со мојот колега, одличниот актер Вукан Диневски. Покрај Милчин многу научив и од големиот артист и режисер Петре Прличко. Во сите негови режии имав учество. Тоа богато искуство многу ми значеше и ми помогна во моето натамошно режисерско оформување.

На Загребската академија за драмски уметности студирате режија, во 1962 г, за да ѝ се посветите на оперската режија. Како дојде до овој нов ангажман, кој натаму ќе Ви овозможи задоволство од асистирање кај мошне видни режисерски имиња, како и реализирање на сопствени самостојни режии на оперски изведби на пет национални опери и на повеќе странски. Да спомнеме некои посебни впечатоци и искуства во таа широка палета ансамбли и видни уметници од разни простори?

Во 1962 година управникот на МНТ ме испрати да студирам режија во Загреб. Во Загреб го сретнав мојот колега Вукан Диневски, кој веќе беше запишан на Академијата, отсек режија. Ректорот на Академијата проф. Коста Спаиќ го познавав, бидејќи доаѓаше во Скопје, а неговата сопруга Јања Ханжек беше

првенка во нашата Опера и со успех ги толуваше Мими во „Боеми“ од Пучини, Марженка во операта „Продадена невеста“ од Б. Сметана и др. Коста Спаиќ беше познат режиесер, кој режираше со голем успех низ светот. Имав среќа да пеам во негова режија во операта „Венчавка во манастир“ од Прокофјев во МНТ и за моето учество во претставата тој говореше во суперлативи. Толкував една ролја на пијан свештеник. Бидејќи беше голем пријател со Ранко Маринковиќ ја гледал „Глорија“ кај нас и мене како Дон Зане. Ме прими љубезно во Академијата. Му испорачав поздрави од управникот на МНТ, Стојмир Поповски. Тој направи кратка пауза, па ми одговори: „Мислам дека нема што да учиш на Академијата. Те гледав како артист во „Глорија“, дури му реков на Ранко Маринковиќ дека во Скопје сум гледал одлична претстава во режија на Милчин. Како пејач те гледав во „Боеми“, во која пееше и мојата сопруга, а потоа ти пееше и во мојата режија на „Венчавка во манастир“ од Прокофјев. Беше одличен. Многу би сакал да ти помогнам. Досега не сум имал асистент, а бидејќи режирам и опери и драми мислам дека ќе бидеш најсоодветна личност за асистент. Размисли, разговарај со твоите и одговори ми“. Се заблагодарив за довербата и додадов дека не знам дали ќе можам да одговорам на таа должност. Управникот ќе бара диплома за завршена Академија. „Слушај Данчо, јас завршив и музичка и драмска академија и никој досега не ми побарал диплома. Диплома е претставата што ќе ја изрежираш“. Се заблагодарив. Пред Академијата ме чекаше Вукан Диневски. Кога му реков за посетата, се изненади: „Знаеш ли што значи името на Коста Спаиќ во културните кругови на Загреб?“ Потоа, се јавив кај управникот Стојмир Котевски, кој беше презадоволен. Така јас станав асистент на ректорот на Казалишна академија на Хрватска. Претставата на која му асистирав беше „Мера за мера“ од В. Шекспир. Коста Спаиќ го знаеше делото, чинам, наизуст. На таа претстава јас не се чувствував најубаво, бидејќи не го познавав делото. Во разговорот насамо ми објаснуваше како се работи Шекспировиот стих: „Од Шекспировата поезија не смее да се направи проза. Тоа треба да биде поезија проследена со музика на Моцарт. Исто така во операта, точно се знае каде се зема здив“. Кога една од актерките, Ивка Дабетиќ, не можеше да го изговори стихот во еден здив, тој рече: „Мојот асистент Митровски беше оперски пејач. Вие утре ќе вежбате „долг здив“. Задачата ја исполнив на задоволство на двајцата. Премиерата беше успешна и по неа Спаиќ ми рече: „Редовно ќе посетуваш часови кај проф. Владо Хабунек, кој предава сценски движења и часови по драматургија кај Ранко Маринқовиќ“. Воедно ме извести дека проф. Хабунек ја режира операта „Зрински“ од Иван Зајц и ме моли да му асистирам, што со задоволство го прифатив. Хабунек ја режираше и операта „Боеми“, во која јас ја играв улогата на Колин. Тој ме гледал во операта „Зрински“ како цар Сулејман. Операта ја диригираше Сакс, по националност Евреин, на кој му помогнав (по негова покана) во оформувањето на ликот на цар Сулејман. На Хабунек му асистирав и во „Животот на развратникот“ од Игор Стравински. Во слободно време и проф. Ѓорѓи Паро, кој беше директор на ХНК, ме замоли да му асистирам. Тој тогаш ја режираше „Улавата од палатата Шајо“ од францускиот писател Жироду. Главната ролја во пиесата ѝ беше доверена на актерката Бела Крлежа.

Со посебно задоволство често си спомнувате за Вашата соработка во реализацијата на главната улога во „Улавата од палатата Шајо“, што ја креираше Бела Крлежа. Можеме ли овојпат да ги чуеме деталите од таа соработка, за која Бела Крлежа Ви беше благодарна?

На пробите од драмата на Жироду почувствував дека Паро не ѝ обрнува доволно внимание на Бела и му кажав дека нејзиниот монолог треба да се доработи. Ми одго-

ДАНЧО МИТРОВСКИ ВО „ЗРИНСКИ“

вори дека не смее да ја враќа, таа е сопруга на Крлежа. Одговорив дека јас би ја враќал и би ѝ помогнал. Ние де факто недоволно ја образложивме нејзината улога и значењето на нејзиниот лик во пиесата. Тогаш Паро се обрати кон ансамблот: „Јас имам часови на Академијата, Данчо ќе ја води пробата". На неа беа Рељa Башиќ, Вања Драх, Миливоевиќ и Бартолаци. Бела седеше на ниско столче. Клекнав до столчето и ѝ реков: „Госпоѓо, монолог не е добар. Би сакал да Ви помогнам, бидејќи Вие сте многу талентирана актерка и сигурен сум дека ќе направите прекрасна ролја". „Знаете, кога јас чувствувам дека не сум добра, тоа ме прави нервозна". „Госпоѓо, ние сме виновни, концепциски лошо ја почнавме Вашата ролја". Неколку пати враќавме и на крајот таа самата кажа дека се чувствува подобро и верува дека ќе успееме. Рељa Башиќ, кој играше една од главните ролји во пиесата, ме предупреди: „Имајте предвид дека неа и Ступица не ја враќаше". Му одговорив дека ќе ја враќам доколу Паро мисли оти добро работам. Во тој момент на сцената дојде гардероберката која постојано седеше пред гардеробата на г-ѓа Бела и ми рече дека ме повикува г-ѓа Бела. Кога влегов во гардеробата, почувствував дека таа е добро расположена. Ми се обрати со зборовите: „Драги колега, јас прв пат денес ја почувствував ролјата и би Ве молела – по секоја проба дојдете во гардеробата и кажете ми, ако имате, какви било забелешки. Ако не стасате да ми кажете, Ве молам, прибележете ги".

По премиерата во портирницата забележав голем букет црвени каранфили. Портирот ме повика: „Господине Митровски, каранфиливе се за Вас, како и виски и овој коверт". На мое големо изненадување, во пликот беше фотографија на Бела Крлежа од драмска претстава, со посвета: „Драги колега, никогаш нема да ги заборавам тие прекрасни моменти од нашата соработка, барајќи го тој прекрасен лик на Орлие. За сите тие незаборавни моменти длабоко сум Ви благодарна. Ваша Бела Крлежа".

По неколку дена г-ѓа Крлежа, сета насмевната, ме сретна пред ХНК и ми се обрати: „Имам чест од името на мојот сопруг и од мене лично да Ве поканам во нашиот дом на ручек, в недела. Нашата кола ќе биде в недела во 12 часот пред ХНК." Беше поканет и директорот на ХНК и режисерот на претставата „Улавата од палатата Шајо". Минавме четири часа во убава атмосфера, со брачниот пар Крлежа.

ОД ПОДГОТОВКИТЕ НА „КАТЕРИНА ИСМАИЛОВА"

Сакате ли да си приомните и на некои други Ваши учества во режисерските подготовки на оперски изведби, како на „Кнез Игор", „Катерина Исмаилова", „Отело", кои наидоа на широк одглас и кај критиката и кај публиката?

Одев редовно на часовите на Академијата. Еден ден ме сретна Коста Спаиќ и ме викна во канцеларијата: „Слушај, Данчо, управителот Нандо Роје е оперски режисер и те моли да му бидеш асистент на операта „Кнез Игор" од Бородин. Јас прифатив, макар што изјавив дека таа опера не ја познавам и не сум ја ни гледал. Почнавме со проби и Роје ми рече дека операта нема финале. Бидејќи Бородин починал, операта оди без финале. Му предложив да се обидеме ние, ако можеме, нешто да смислиме. Многу размислував за нашето решение и на последната генерална проба ја предложив следнава идеја: еден слеп војник би сакал да го види својот кнез. Сите се радуваат што кнезот се вратил од заробеништво, а војникот го води дете и кога тој му приоѓа на кнезот, му ги бакнува раката и сабјата, клекнува, му ги прегрнува нозете, ја крева главата и во очај што не гледа со двете раце силно се удира по лицето и почнува да плаче. Роје го прифати предлогот, но додаде: „Данчо, кај можеш тоа да го направиш кога утре е премиерата?" Одговорив дека тоа е мој проблем, само треба шминкер кој одлично ќе ме нашминка. Најдовме дете и му реков дека јас ќе го водам. На претставата стана бркотница во хорот и почнаа да реагираат: „Што барате на сцена, што се туркате?" Тоа беше реална реакција и јас направив како што планирав. Следеа бурни аплаузи и директорот на Операта Вулевиќ ми рече: „Солзи ми

потекоа, сцената фантастично ја направи". Кога се спушти завесата, хорот ми аплаудираше, а еден од хористите ме праша: „Господине Митровски, дали сте тоа Вие?" Ја симнав маската и пак аплаузи од хорот. Мислам дека од тој момент многу ми порасна рејтингот, што и Коста Спаиќ ми го потврди.

Потоа, Загрепската опера се зафати со голем проект - „Катерина Исмаилова" од Дмитриј Шостакович, еден од најголемите руски композитори. Тоа би било де факто светска премиера на обновената опера, која премиерно би се извела во Италија, во Неапол, во Театарот „Сан Карло". Претставата треба да се изведе како затворена за публиката во Загреб, во режија на Коста Спаиќ и со диригентот Милан Хорват, долгогодишен директор на ХНК, а сега диригент на Виенската филхармонија. Јас му бев асистент на режисерот Коста Спаиќ. Доста порано од Москва допатува Шостакович, така што учествуваше во премиерната подготовка. Во сите дискусии за премиерата учествував. Околу изведбата на четвртата слика, која музички колидираше со останатото дело, ние сметавме дека не би требало тоа да оди така. Но Шостакович нè молеше неговата изјава да биде во строга дискреција, бидејќи лично Сталин му наредил да ја напише таа слика, а содржината беше како полицијата ги мачи комунистите. Тој прифати да ја исфрли таа слика и во Загреб на генералната репетиција ја изведовме без четвртата слика.

На генералната проба во Неапол, на која присуствуваа полиција, свештенство и луѓе од Руската амбасада во Рим, - ни беше направена забелешка од културното аташе: зошто е исфрлена четвртата слика и ни беше поставен услов обврзно да оди и таа слика. Спаиќ ми кажа да ја изрежирам, што и го направив. Премиерата во Неапол имаше извонреден успех, особено Мирка Кларић, која брилјантно ја креираше Катерина. На премиерата беа присутни околу 120 новинари и критичари во салата на Операта „Сан Карлос", најголемата оперска куќа во Италија, со над 3000 седишта. Со високи оценки беше оценета Операта при ХНК од Загреб.

ЉУБА ТАДИЌ, СТЕВО ЖИГОН, СТЈУАРД БАРЧ, БОРО ДРАШКОВИЌ И ДАНЧО МИТРОВСКИ ВО РАЗГОВОР ПО ПРОБА НА „ОТЕЛО" ВО ДУБРОВНИК

Дојде нова покана за соработка, нов голем предизвик: „Отело" во режија на Стјуарт Барч и речко репрезентативна екипа артисти.

Ловро Матачиќ ми понуди во Загреб да ја работиме заедно операта „Нерон" од Монтеверди за Дубровничките летни игри. Јас не ја познавав таа опера и му реков дека ќе размислам, па за два-три дена ќе одговорам. Отидов кај Коста Спаиќ на Академијата да му кажам за предлогот на Ловро. Коста ми одговори: „Мислам дека ништо не би добил, ако би ја режирал операта која воопшто не ја познаваш. Јас имам друг предлог кој мислам дека многу ќе ти користи: на Дубровничките летни игри ќе се поставува драмата „Отело" од Шекспир. Режисер, кој одвај успеавме да го добиеме, е Стјуарт Барч, шекспиролог и прв режисер на „Олдвик театарот" во Лондон. Без размислување го прифатив предлогот и добив договор од ДЛИ. Во претставата учествуваа најголемите југословенски актери: Отело - Љуба Тадиќ, Јаго - Стево Жигон, Дездемона - Ирена Колесар, Брабанцио - Славо Симиќ и др. Изведбата - на тврдината Ловриенац. Штом Барч допатува, веднаш почнаа репетиции, кои започнуваа штом ќе се стемни, околу 20,30 часот и траеја додека не се раздени. Не бевме свикнати на такво пеколно темпо на работа. По една недела дојде Спаиќ и беше воодушевен колку брзо работи Барч и како двете тераси на Ловриенац рационално ги користи. На горната тераса имаше еден топ од 16 век и Барч ми рече: „Овој топ мора да проработи и во четвртата слика, кога доаѓа Отело, топот треба да пукне". Од Белград побаравме специјален оружар, кој успеа да го поправи топот. На премиерата имаше бура на морето и гласникот соопшти дека владее бура, додека бродот со Отело се приближува. Топот испука еден плотун, кој фантастично влијаеше на публиката. Претставата „Отело" беше изведена на мошне високо уметничко ниво.

Што следуваше по „Отело?“ И - кога Данчо Митровски повторно ќе се најде на своја почва во Македонскиот народен театар?

По „Отело“ ме покани режисерот Ѓорѓи Паро да му асистирам на претставата „Како што милувате“ од Шекспир, на ДЛИ. Со радост прифатив, но пред тоа се консултирав со Спаиќ, кој беше уметнички директор на ДЛИ. Претставата помина мошне добро, особен впечаток оставија Изет Хајдерхоџиќ и Мише Мартиновиќ, двајцата извонредни актери на Дубровничкиот театар.

Во јуни 1964 година, тогашниот министер за култура на Република Македонија, Томе Момировски, мој многу добар пријател, телефонски ме праша дали со Натка сакаме да се вратиме во Македонија. Одговорив дека сигурно се враќаме, иако имаме понуди за ангажман во ХНК. Тогаш Момировски рече, доколку се враќаме, во населбата Водно има уште пет бараки и да дојдам да си одберам една од нив. Вечерта со воз тргнав за Скопје и утредента веќе примив решение за доделување на бараката на улица „Димитар Пандилов“ бр. 19. Кога се вратив во Загреб, Натка, а најмногу нашата ќеркичка Маја, се радуваа дека ќе си имаме куќичка во цвеќе. Пред да заминам од Загреб му се заблагодарив на Коста Спаиќ, кој многу ми помогна. На разделбата тој ми рече: „Оди кај Илија Милчин и замоли го, во мое име, да ти даде една драмска режија, а јас ќе дојдам на неколку проби“. Отидов кај Милчин, тој ме одби, со оправдување дека има доста режисери, а сега е ангажиран во Драмата на МНТ и неговиот син Владимир. Коста Спаиќ беше разочаран, дотолку повеќе што јас го молев да ги ангажира Милчин за режија на драмата „Црнила“ од Коле Чашуле, а Ќостаров да ја режира „Г-ѓа министерка“ од Нушиќ. Спаиќ ги прифати моите предлзои и - ги реализира! Критиката многу добро ја оцени режијата на Милчин.

По враќањето во Скопје од Загреб следуваат Вашите режии на оперски изведби во Македонскиот народен театар? Мошне амбициозно се зафативте со неколку значајни проекти: „Љубовен напиток“, „Така прават сите“, „Фауст“...

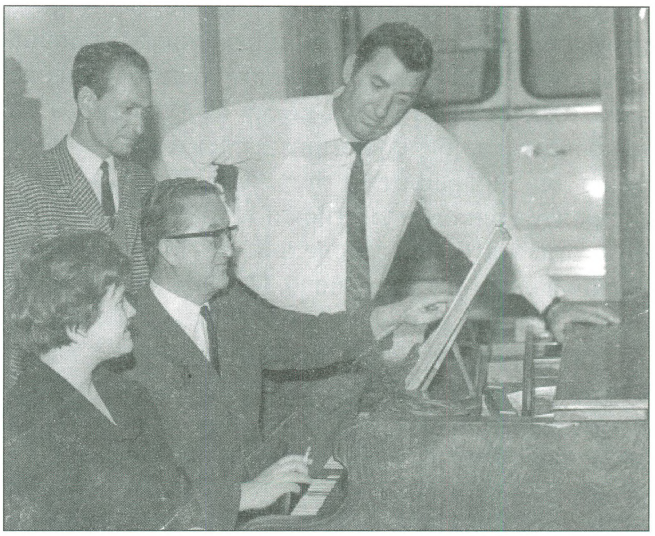
Опера та на МНТ ја стави на репертоар „Љубовен напиток“ од Гаетано Доницети и ми беше понудена режија. Прифатив. Му се јавив на Спаиќ и тој ми препорача: „Ти знаеш дека јас почнувам со учењето текст напамет и учејќи ги и музиката и текстот ќе ти се јават контури за режија“. Го послушав и почнав да одам на сите проби: музички, клавирски, индивидуални и ансамблови. „Љубовен напиток“ никогаш не сум ја гледал, а ја режирав напамет. Тоа ме потсетуваше на Ловро Матачиќ, кој велеше: „Уметност се прави само кога делото ќе го научиш напамет“. Тоа истото го велеше и Спаиќ. Тој ми велеше: „Голема опера се работи една година или за една година една голема и една мала опера“. Сите опери што ги режирав ги знаев напамет. Кога ја работев „Така прават сите“ од Моцарт, во март 1972 г., Божиков, врвен уметник на сцената, рече: „Бате Дане пак дојде без клавирски извод, ја знае операта наизуст“. Така беше и со „Фауст“ од Шарл Гуно. На генералната репетиција на „Љубовен напиток“ со својот автомобил од Загреб дојде мојот професор Спаиќ. За цело време на пробата не променивме мисла. На крајот на генералната проба тој ми се обрати: „Данчо, „Љубовен напиток“ треба да биде бонбона, а ти си направил прекрасна бонбона“. Претставата беше над десет години на репертоарот на МНТ.

Идната сезона во Дубровник се сретнавме со Коста Спаиќ и тој ме праша што ќе работам идната сезона. Му одговорив: „Фауст“. Ми рече: „Јас пропаднав со „Фауст“, немој да направиш грешки што јас ги направив. Односно, „Фауст“ го правев по Гете, а не по оперското либрето. Второ, во втората слика Мефисто кога ќе види крст - паѓа, а во четвртата слика влегува во црква, во која на секоја страна има крстови. Тој е нерешлив проблем во либретото“. Го читав Гете, барав материјали, ништо не најдов што ќе ми помогне да го решам проблемот со Мефисто. За мене тоа беше Ахилова петица. Кога се вратив од Дубровник, по цел ден ми се вртеа грамофонските плочи. Ја учев операта „Фауст“. Една вечер ми дојде една идеја: според либретото Маргарета треба да се сретне со Мефисто, кој како ѓавол ја прогонува. Не дозволив Мефисто да се појавува во црквата, а само гласот му се слушаше од сите страни - на микрофон. Текстот на Маргарета гласеше: „Во железен круг сум сега јас“. Тоа за мене беше клучот на енигмата. На која страна Маргарета да тргнеше, тој глас ја следеше. Немајќи каде таа се свртува кон Богородица Мајка со дете (претставена со проекција на тил), а зад тилот беше Мефисто. Кога Маргарета клекна, со молба кон Богородица, ја изгаснавме проекцијата и запаливме рефлектор на Мефисто, кој беше зад проек-

цијата. Маргарета врисна и падна на подот, а кога се крена на тилот пак беше Богородица, со музика на оргули. Тука давам индиции дека Маргарета доаѓала во црква да го моли Бога за грешката, поради нејзината интимна средба со Фауст. Де факто Маргарета тука полудува. Кога разбра Спаиќ дека ваквото решение е моја сопствена идеја, ми честиташе. При гостувањето на Мирослав Чангаловиќ во „Фауст", тој изјави дека настапил во извонредна режија на Данчо Митровски. Добивме прекрасни критики. Тоа беше извонредна екипа: Марија Скаловска - Маргарета, Ѓорѓи Божиков - Мефисто, Благоја Николовски - Фауст и Милка Ефтимова - Марта.

Да подзапреме и на некои реализации на домашните опери во МНТ. Имаше некои дилеми и несогласувања при поставувањето на „Цар Самуил" и на „Кузман Капидан", но со Ваша упорност изведбите и на двете опери беа наградени со честитки, аплаузи и комплименти?

Режирав четири национални оперски праизведби: „Цар Самуил" и „Илинден" од Кирил Македонски, „Малиот принц", по текстот на Егзипери, од Тома Прошев и „Кузман Капидан" од Трајко Прокопиев. Во Дубровник, претходно, се видов со Ловро Матачиќ и ми рече дека Кирил Македонски му ја дал операта „Цар Самуил" да ја разгледа и дословно ми кажа: „Првите слики имаат и добри и просечни места, а пријатно ме изненади последната слика (ослепените Самуилови војници). Таа слика е извонредна. Имав впечаток дека ја пишувал Мусоргски, - и додаде - јас радо би ја дирижирал, а ти да ја режираш во идната сезона, бидејќи сум наполно распродаден за оваа сезона". Директорот не се согласи со тој предлог, а Уметничкиот совет на Операта ме определи за режисер, додека Фимчо Муратовски да биде диригент. Во уметничките кругови имаше контроверзни ставови околу изведбата на операта „Цар Самуил". Управителот Стојмир Поповски свика состанок на композитори, на чело со Власто Николовски, Тодор Скаловски, Олџжик Пипек, прв диригент на Операта, Фимчо Муратовски и др. Сите го разгледале материјалот. Ниеден композитор не даде позитивно мислење за изведбата на операта. На прашањето од управителот какво е моето мислење, одговорив дека ќе направам претстава, која ќе оди сто пати. Божиков додаде: „Штом режисерот Данчо е убеден, јас мислам дека тој



ОД ПОДГОТОВКИТЕ ЗА ОПЕРАТА „ЦАР САМОИЛ": КИРИЛ МАКЕДОНСКИ, ДАНЧО МИТРОВСКИ, ЖОРО БОЖИКОВ И ЛИЛИ КОПАЧКОВА

темелно - како режисер и артист - го прегледал делото и затоа има таков заклучок. Јас му верувам". Последен беше Стојан Ганчов, првенец на Операта и висок професионалец: „Јас сум Бугарин, и многу опери во Софиската опера се изведувани само неколку пати и отпаднале од репертоарот. Извинете, вие имате само една опера, - „Гоце", и тоа е сè. Ако режисерот Митровски тврди дека ќе направи добра претстава, јас му верувам". На крајот управителот на Театарот заклучи: „Имам право на вето, ако претставата пропадне јас и бате Данчо ќе земеме кредит и ќе ги вратиме парите за костимографија и сценографија". Така состанокот заврши.

Премиерата на 8.11.1968 г. доживеа овации. Ретко кој не пушти солза по последната слика со ослепените војници. Генералот Апостолски, кој беше редовен оперско - балетски посетител, ми рече: „Данчо, вие не сте свесни што сте направиле". Претставата одеше, мислам, 92 пати. Со „Цар Самуил" имавме голем успех во Романија и во Полска. Темишварските медиуми пишуваа дека со години Темишвар не видел таков спектакл. Најголем успех во претставата имаше Стојан Ганчев како Василиј II, потоа Ѓорѓи Божиков како Самуил, Ана Липша - Тофовиќ како Мајка. Последната слика ја носеше нашиот незаменлив хор, кој музички и сценски беше на високо ниво.

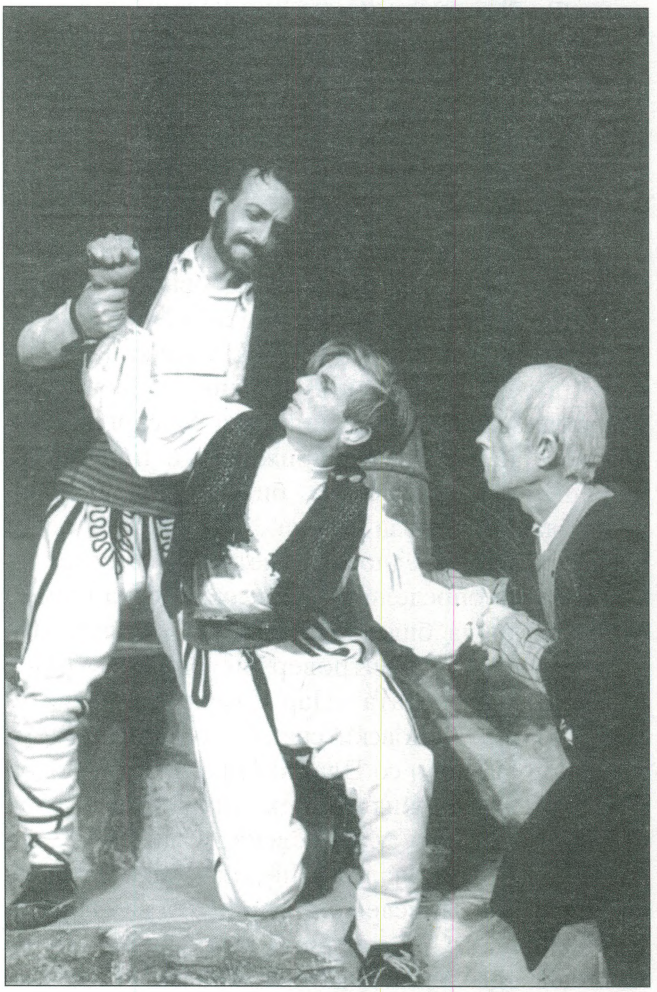
По „Цар Самуил" почнав со режија на „Илинден", повторно со одличниот композитор Кирил Македонски. Операта имаше мошне забележан успех, а најголем успех доживеавме во јули 1974

година, во Крушевац, на Слободиште, место каде што фашистите стрелале илјадници младинци. Бев поканет да го видам теренот со летната сцена и со 10.000 седишта. Ми рекоа сè што треба ќе направат за да биде вистински спектакл. Со мене беше сценографот Гуте Аврамовски, наш еминентен ликовен уметник и технички директор. Претставата беше велелепна. Во шумата беше насликан декор од Крушево. Побарав шмајзери и димни бомби и целиот хор и балет бегаа од Крушево, во кое дејствуваа димни бомби. Беше стравично да се гледа како низ дим се пробиваат костимирани хорот и балетот, а во рацете носеа мали деца. Зад сцената имаше една падина и кога ја разгледував сцената претседателот на Крушевац ми напомна дека тука биле врзани многу матуранти, меѓу кои и неговиот близок роднина и од таа падина се обиделе да бегаат, но биле застрелани. Веднаш добив идеја: да остварам таква адекватна сцена на македонски револуционери со пранги. Одбрав десетина млади добри хористи, во пранги, кои тешко ги влечеа и на определен знак се обидоа да бегаат кон долината, а потоа четириношки кон нагорнината. Во тој момент еден од хористите со шмајзер отвори оган и почна да пука, а хористите паѓаа. Стравотно изгледаше. На прекрасното Слободиште, од 10.000 посетители, кон одличниот ансамбл беа упатени френетични аплаузи. На свечената вечера, која беше приредена за 218 учесници на претставата „Илинден", претседателот на Крушевац рече: „Браќа Македонци, бевме одушевени од претставата и длабоко потресени од храбрите борци на Илинденското востание, кои го дадоа животот за слободата на македонскиот народ. Тоа се случи на местото каде што беа стрелани 8.000 српски родољуби од страна на фашистите".

За впечатливата изведба на операта „Илинден" во Крушевац театарскиот критичар на весникот „Вечер" од 7 јули 1974 г., под наслов „Френетични аплаузи за „Илинден", меѓу другото, нагласува:

„...Со настапот на Операта на МНТ од Скопје, прексиноќа заврши „Десетите јубилејни свечености на слободата" во крушевачко Слободиште. Операта „Илинден", чијашто тема е големото востание на македонскиот народ и Крушевската Република, во амфитеатарот на Слободните доби епски димензии. Режисерот Данчо Митровски го користеше целиот сценски простор, па така сцената се протега на 50 метри. Диригентот Александар Лековски мајсторски ја вклопи музиката во сценскиот простор".

Почитуван Данчо Митровски, на крајот на-место завршни зборови, дозволете со неколку фрагментарни написи, објавени во дневниот печат и на Радио Белград да ги одбележиме одгласите на компетентни и истакнати критичари за изведбите и на операте (во Ваша режија): „Така прават сите" - Моцарт, „Кармен" - Бизе, „Кнез Игор" - Бородин и двете изведби на „Љубовен напиток" - Доницети (во Полска и во преддворјето на „Света Софија" во Охрид), со кои ги завршивте своите ангажмани во оперската режија, на кои денес (во спокојните пензионерски денови) се навраќате во пријатните сеќавања и драгите спомени, прелистувајќи ја сопствената богата архива на многубројни фотографии и пишани (медиумски) сведоштва.



ДАНЧО МИТРОВСКИ, АЦО ЈОВАНОВСКИ И БОРИС СТЕФАНОВСКИ ВО „КУЗМАН КАПИДАН"

ДАНЧО МИТРОВСКИ
ВО „КУЗМАН КАПИДАН"

Во ова портретирање на вашите креативни ангажмани да спомнеме уште дека учествувате и во реализацијата на повеќе радио-драми на Македонското радио и во куклени театарски претстави.

„Вечер", 29.03.1972

Одгласи по премиерната изведба на операта „Така прават сите" на сцената на МНТ

Југословенска лекција од Моцарт

„... Режијата на Данчо Митровски која даваше сценска акција во стилот на убаво стилизирани духовити и лежерни но уверливи и одмерени афектирања е една одлична и полетна режија и глума во галантен стил.

И макар со можен ризик на недоверба, па дури и при метеоролошко нагодување, без колебање ќе заклучам: прекрасна југословенска лекција од Моцарт и да не беше оној поземјотресен монтажен скопски театар, ми се чини дека таа вечер ќе ја поминев некаде многу посеверозападно".

„Нова Македонија", 25.5.1975

Од рецензиите на критичарите на „Борба" и Радио Белград - Павле Анагности и Недељко Грба **за операта „Кнез Игор"**

Павле Анагности заинтересиран пред сè за режијата на Данчо Муратовски и за неговите барања и наоѓања, меѓу другото нагласува: „...Осмисленоста на Данчо Митровски, содржана во сфаќањето на сценското движење и дејство, во „Кнез Игор" прераснува во автентично искажување на либретото и звукот, со оглед на тоа дека на делото му приоѓа преку синтеза на акцијата и драмата што е подеднакво и речиси без исклучок забележливо за секоја личност на ова Бородиново ремек-дело".

Понатаму Анагности нагласува дека во реализација на „Кнез Игор"... Данчо Митровски успеал да ги соедини амбиентните рамки на народот, како носител на музичкото дејство од една страна, додека на друга страна изградува целосна драматуршка но и драмска карактеризација на секоја личност, бидејќи не се задоволува со условни и неточни поделби на „главни и епизодни улоги".

„Нова Македонија", 9.10.1977

Прекрасна оперска вечер

Кон премиерата на „Кармен" од Жорж Бизе, во изведба на Операта при МНТ

Јане Коцобашија

„... Наоѓајќи се пред сложен лик, Анастазија Низамова - Мухиќ со силата на својот несекојдневен талент наполно успеа да ги опфати и обедини сите негови сочинители. Со својот раскошен глас, беспрекорна дикција, сценскиот шарм, физичката убавина и младоста, ја освежи и разубави сцената, инспирирајќи ги останатите учесници во претставата да го дадат својот максимум.

Заслуга има и режисерот Данчо Митровски, кој успеа веселиот метеж во сончевите улици на Севилја да го модулира во контрастите на неизбежната трагедија".

„Пжеркуј" („Пресек"), Полска, 21.10.1987
Митровски режира во Гдањск
Луцијан Кидриньски

На престижниот фестивал во Сопот, Полска, оперската куќа од Гдањск летото 1987 година се претстави со „Љубовен напиток" од Гаетано Доницети, во режија на Данчо Митровски. На оваа изведба списанието „Пжеркуј" („Пресек") ѝ посветува десетина страници текст, чукан на машина, од перото на познатиот рецензент Луцијан Кидриньски. Меѓу другото, тој пишува:

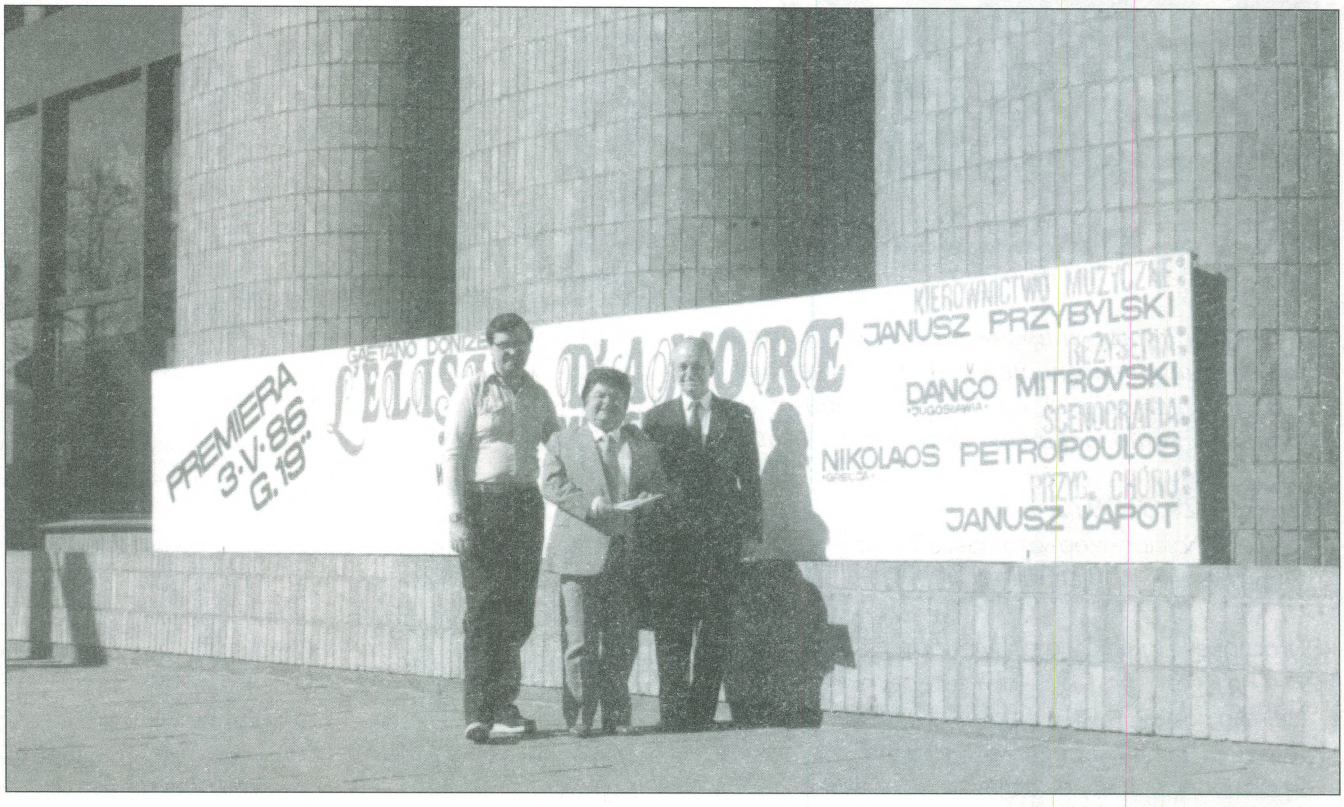
„... Инсценацијата во балтичката опера е дело на меѓународна екипа: претставата музички ја постави Полјак - Јануш Шибилски, ја режираше Југословен - Данчо Митровски, а сценографијата е на Грк - Никос Петропулос. Обично таква меѓународна соработка на нашите сцени не дава најдобри резултати. Но, овојпат се случи, за среќа, поинаку... Митровски прекрасно работеше со хорот, духовито ги разигра ансамбловите сцени, што во оваа опера ги има многу... Сè е поставено со класична оперска конвенција, но - со добар усет и многу прецизно".

Во улогата на Неморино настапи Паулос Раптис, за кого Кидриньски, исто така, има висока оценка, како, впрочем, и за целата претстава што ја наградува со оценката „тоа е една од најдобрите оперски премиери што сме ги гледале на нашите сцени".

„Вечер", 19.08.1988
По фестивалската премира
на „Љубовен напиток"
Убава оперска вечер
Ц. Зојчевска

„Прексиноќа предворјето на „Света Софија" беше просторот каде што се одвиваше дејството на ова оперско дело, во режија на Данчо Митровски, а под диригентство на Фимчо Муратовски. Годинава инвентивноста на режисерот на претставата Данчо Митровски да го постави „Љубовен напиток" на овој простор, го донесе и саканиот ефект. Беше задоволство да се присуствува на една оперска вечер во која можеше да се слушне распеана и весела музика доловена со мизансценските решенија во амбиентот на овој простор. Со еден збор: убава оперска вечер".

Разговорот го водеше:
Тамара АРСОВСКА



УПРАВНИКОТ ПАУЛОС РАПТИС СО ДАНЧО МИТРОВСКИ ПРЕД ТЕАТАРОТ ВО ГДАЊСК (МАЈ 1986 ГОДИНА)

Снежана Филиповска

Ѓорѓи Македонски – основоположник на балетската уметност во Македонија

Во секој народ постојат судбински предодредени личности, носители на историскиот момент во создавањето на националната историја. Ѓорѓи Македонски, основоположникот на балетската уметност во Македонија, е таа судбинска личност чие име е цврсто втемелено во основањето и создавањето на балетското културно наследство на нашиот народ.

Тој е основач на балетот при Македонскиот народен театар, негов прв шеф, педагог и кореограф. Под негово раководство се создава основата на која ќе се гради идниот развиток на балетот. Во почетните, најтешки години, личноста и уметничкиот талент на Ѓорѓи Македонски го крчат патот на осознавањето и репрезентирањето на балетската уметност што дотогаш не постоела кај нас.

Тој трновит пат, по кој требаше да са создаде сопствен балетски кадар, да се одберат репертоарни дела кои правилно ќе го насочат развитокот и вкусот кон една нова уметност, не беше лесен. Колку самопрегорност, одрекување и часови работа беа потребни да се создаде основата од којашто можеше да се тргне напред.

Стекнатото искуство и образование кај најдобрите руски педагози по класичен балет на Балканот, заедно со необично богатиот организаторски и творечки интелект, му овозможија на Ѓорѓи Македонски на еден зачудувачки начин да создаде професионален балетски колектив. Македонските балерини само за неколку години беа вистинско откритие за југословенската јавност, а заедно со нив и нивниот педагог Ѓорѓи Македонски.

Во новоформираниот Македонски народен театар, на кој покрај Драмата и Операта, во 1948 година му се придружи и Балетот, насоките за развојот беа од првостепено значење. Покрај усилбите што ги правеше Дирекцијата на Театарот за обезбедување непречени услови за работа, главниот товар за развој на балетската уметност беше врз плешките на Ѓорѓи Македонски.

ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ ВО УЛОГАТА НА ПАОЛО ВО „ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ" (1951 ГОДИНА)

Зачудува силата и непоколебливоста на единствениот образован балетски кадар во Театарот кој се зафаќа и ги совладува огромните тешкотии, доаѓајќи до саканите резултати. Од денешен аспект на гледање и анализа на почетниот период, непобитен е фактот за извонредната творечка енергија што ја поседува Ѓорѓи Македонски, поткрепена со стекнатите знаења и надареност за организирање и раководење со балетскиот колектив.

ЕЛЕНА ПОЉАКОВА, РУСКА БАЛЕРИНА, ПЕДАГОГ ПО БАЛЕТ НА ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ

Ѓорѓи Македонски е роден на 1 септември 1919 година во Скопје во многучлено семејство. Бидејќи татко му не бил во состојба сите деца да ги школува, по четиригодишното основно училиште тој го дава на чување кај постариот брат кој живее и работи во Белград. Таму Македонски (Ѓеорѓе Блажевиќ), го продолжува школувањето и сосема случајно преку братот се запознава со некогашната солистка во Маринскиот театар Елена Пољакова. Имено, брат му го уредувал внатрешниот простор на новото балетско студио кај Пољакова. Таа се заинтересирала за младиот Ѓорѓи и го зема во својата приватна школа која го носи називот Балетска школа на Елена Пољакова, без никаков паричен надомест.

Балетското школување на симпатичниот, жеден за знаење Ѓорѓи започнува во вистински раце. Елена Дмитриевна Пољакова е една од најзначајните балетски уметници во Народното позориште во Белград, врвен педагог, втемелувач на класичната балетска игра во српската балетска уметност. Таа е воспитаничка на Петрбуршкото театарско училиште и членка на Императорскиот Марински театар во Петербург. Бурните настани во Русија, по Октомвриската револуција, ја доведуваат Пољакова во Југославија, земја која во тоа време е прибежиште на река руски бегалци.

Интересно е да се спомне дека патот на пребегувањето преку Одеса-Цариград-Солун најнапред ја доведува до Скопје, каде што извесно време и се задржува. Тука таа успева да организира импровизирана балетска претстава која со овации е примена од публиката. Тој успех критиката во „Привредни гласник“ бр. 86, од 1923 година го објаснува со следните зборови: „Таа има совршена пластика на реномирана петроградска и московска балерина, а со својата балетска рутина постигна, само со пијано придружба, доволно убави и тешки ефекти“.[1] Во јужниот југословенски град таа ги добива и информациите дека оперско-балетски театри постојат само во Загреб и Љубљана, каде што и го продолжува својот пат. Во Југославија Пољакова ќе твори повеќе од дваесет години, пренесувајќи го своето богато танцово искуство. Можеме само да претпоставиме дека топлиот прием и почувствуваната благодарност во јужниот југословенски град подоцна ќе се пренесат и на младиот Ѓорѓи кога таа ќе го земе во нејзината приватна школа во Белград.

Сите овие податоци за Елена Пољакова добиваат посебно значење и смисла во однос на историските почетоци на македонскиот балет, то ест преку нејзината уметничка фигура ја осознаваме основата врз која се воспитува Ѓорѓи Македонски. Многу битно значење за Македонски има темелното изучување на класичниот балет кај Пољакова - руска балерина која во Маринскиот театар игра заедно со ѕвездите на Рускиот балет Кшесинскаја, Павлова, Карсавина, Ваганова, во оригиналните постановки од генијалните кореографи: Иванов, Петипа, Горски. Покрај тоа, таа солистички настапува во трупата на

[1] Ристо Стефановски, „Театарот во Македонија“, „Мисла“, Скопје 1990.

БАЛЕТОТ ПРИ НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ ВО БЕЛГРАД – ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ Е ТРЕТ ОДЛЕВО ВО ДОЛНИОТ РЕД (1939 ГОДИНА)

Адолф Болм и на Рускиот балет на Сергеј Дјагилев, трупи преку кои руските уметници ја откриваат убавината на класичниот балет низ цела Европа.

Сите овие знаења таа ги пренесува на своите ученици кои брзо напредуваат и секоја година ја завршуваат со испитна претстава на сцена. Српскиот критичар Милоевиќ за нејзината работа во Белград каде што и најмногу се задржува, ќе забележи дека Полјакова: „успеала да ја воспита младината занесена од сјајот на декорот и убавината на балетските линии, одушевена од специфичната драж на играта во служба на драмата, така што ние денес имаме ансамбл способен да решава и да ги реши проблемите на класичниот балет“.[2]

И композиторот Петар Крстиќ остава ценети податоци за работата на Полјакова како педагог: „Најголемиот дел од заслугата за техничката подготовка на игрите во целиот балет ѝ припаѓа на Полјакова, која неуморно, во мир, без реклама, свесно и со голема стрпливост ја работи својата тешка работа“.[3]

Токму овие особини на Полјакова во односот на воспитувањето на младите балетски кадри и воопшто кон балетската уметност се длабоко врежани во личноста на Ѓорѓи Македонски. Неговиот афинитет кон педагогијата најдобро се огледа во создавањето на македонскиот балетски кадар, додека анализирајќи ги неговите кореографии, неизбежно се наметнува посветата на Полјакова во споменарот на една нејзина ученичка: ***Балетот е бајка!*** Има ли нешто поубаво, поромантично и потрогателно од него.[4]

Кога во 1937-1938 година се отвора балетскиот отсек на Средната балетска школа при Музичката академија во Белград, тој го продолжува школувањето. На Академијата се запишува во 1939 година и е во класата на Наташа Бошковиќ - ученичка на Елена Полјакова - најголема српска балерина во почетниот период на српскиот балет. Едновремено е хонорарен член на балетот при Народно позориште во Белград. Без приемен испит е запишан и на вториот степен на балетскиот отсек, меѓутоа војната го прекинува овој тек на неговото школување.

[2] Ксенија Шукуљевић - Марковић, Јелена Дмитријевна Полјакова, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 1995, стр. 15
[3] Исто
[4] Исто, стр 3.

Покрај настапите во балетскиот репертоар во Народно позориште, тој се дружи со Македонците во Домот на јужносрбијанците каде што е сместен. Таму се запознава со идните основоположници на македонската Опера - Тодор Скаловски, Петре Богданов - Кочко, артистите Илија Цувалековски и Илија Милчин. Тоа нивно уметничко дружење ќе продолжи по Втората светска војна, кога се формира најнапред Операта при МНТ а нешто подоцна и Балетот.

Воениот виор го носи Ѓорѓи Македонски во Народната опера во Софија каде што тој како нејзин член настапува во балетските претстави од 1. 09. 1941 до 15. 10. 1942, и од 1. 03. 1943 до 31, 08. 1946 година. Дваесет и двегодишниот Ѓорѓи, настапувајќи во Софискиот театар, го збогатува своето сценско искуство како играч, но едновремено тој ги впива богатствата и од другите профили во балетската уметност, пред сè од кореографијата. Тоа искуство многу ќе придонесе за оформување на творечката личност на Ѓорѓи Македонски и во наредниот период, по војната, ќе биде темелник на неговата кореографска и педагошка работа.

Веднаш по војната Ѓорѓи Македонски во октомври 1946 година добива покана да работи во Хрватско народно казалиште во Загреб, каде што останува околу два и пол месеца. Од 1 јануари 1947 година тој шест месеци работи во Народно казалиште во Сплит. Во овој театар ги поставува кореографиите во балетите: „Бахчисарајски фонтан“, балетските точки во оперите „Кармен“, „Травијата“, и „Еро од оној свет“.

Во 1948 година е ангажиран во Народно позориште во Белград, сè до поканата да дојде во Скопје и да основа балетски колектив при Македонскиот народен театар, бидејќи потребите во Операта налагаа присуство на балетски играчи.

Судбината за појавата на балетската уметност кај нас беше сврзана со оперите кои за свое целосно изведување имаа потреба од балетски состав. На репертоарот на Операта во сезоната 1948-1949 се предвидуваа опери како „Травијата“ од Верди, „Грабнување од сарајот“ од Моцарт, „Продадена невеста“ од Сметана и „Орфеј“ од Глук. Уште при посетата на своите роднини во Скопје во 1947 година,

СОФИСКИОТ БАЛЕТ ВО ВОЕНИТЕ ГОДИНИ (1941-1945) – ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ Е ПРВ ОДДЕСНО ДОЛУ

Ѓорѓи Македонски дознава од Кочко, дека на 1 јануари 1948 година ќе се основа државна опера. Тој ги нуди своите знаења, но дури во април 1948 година, Македонски е поканет од тогашниот директор на Операта Тодор Скаловски да организира балет во Скопје. Се разбира, желбата да биде меѓу своите и да формира балет е посилна од сè. Од генералниот секретар на Народно позориште во Белград, Бранко Драгутиновиќ добива согласност и веќе во мај е во Скопје. За шеф на Балетот при Државната опера во Скопје, тој е поставен по „заповед 2226 од 1 јули 1948 година", и, како што самиот во едно интервју вели, назначен за шеф на Балетот - „балет кој сè уште не постоеше".

„За потребите на операта „Травијата" требаше да се кореографира балетот во третиот чин, а балерини и балетани немавме. Организиравме курс, меѓутоа време немаше. На управникот Чашуле му објаснив дека е мошне важно да го направиме првиот впечаток со балетот, па тој треба да се изведе на професионално ниво. Моето барање беше прифатено со разбирање и добив куп бланко платни налози да патувам по Југославија и да ангажирам балетски уметници".[5]

Подготовките за балетските точки во операта „Травијата" започнаа на 1 септември, а во нив покрај Македонски и вонредно убавата германска балерина Анализа Асман (која поради својот маж кој како германски заробеник работи на електричната централа во Мацари, доаѓа во Скопје), учество земаат и балетските играчи ангажирани од Белград, претежно од школата за шпански танци на Олга Торез. Во исто време почнува со работа и курсот на македонските пријавени и одбрани деца.

Ѓорѓи Македонски, и самиот потекнувајќи од нашите простори, беше свесен дека изборот и започнувањето со курсот по балет треба да биде професионален. Затоа, тој предлага и на негово инсистирање претходно е организиран двомесечен подготвителен балетски курс. Подготовката беше направена со цел децата што подобро да се запознаат со балетската уметност. Овој момент всушност можеме да го сметаме за никулец на идното балетско училиште. Идејата за основање на балетско училиште кај Ѓорѓи Македонски се јавува порано, кога се вршени подготовките за операта „Кавалерија рустикана", но до целосно ангажирање и до почнување со работа доаѓа во 1948 година. Првиот подготвителен балетскиот курс се одржуваше во јуни и јули 1948 година, а по направените подготовки, во септември истата година имаше аудиција за примање на курсисти што ќе го посетуваат едногодишниот балетски курс. Едногодишниот курс беше замислен како балетски курс за воспитување на кадри со изучување на класичниот танец.

„Приемниот испит се одржа на 25, 26, и 27 август, на кој се пријавија околу 60 девојчиња и 16-17 момчиња. Од девојчињата примивме 30, а машките ги примивме сите... Простор посебен за работа немаше, па работевме во фоајето на Театарот. На курсот ги вклучив и оние балетски двојки што дојдоа на ангажман во театарот од 1 септември, а кои не учеле класичен балет... Само Рела Винзер беше ослободена од оваа обврска да работи со курсистите: таа учела класичен балет кај Олга Преображенскаја во Париз. Исто и Жика Сувачаревиќ".[6]

За тие почетоци тогашниот директор на операта Тодор Скаловски вели: „Со создавањето на Операта моравме да мислиме и за создавањето и на балетскиот ансамбл, како за потребите на самата Опера, така и за реализацијата на самостојни балетски престави. За таа цел на моја иницијатива и реализација, се отвори балетско студио со две групи: едната составена од деца помеѓу 8-14 години, и втората од млади помеѓу 14-18 години. Првата група за школување на еден високопрофесионален балетски кадар, втората за итни оперски потреби. Првиот раководител на тоа балетско студио беше Ѓорѓи Македонски, искусен балетски мајстор со високо меѓународно реноме со асистентката Анализа Асман".[7]

Интензитетот на работа во првите години од основањето на Операта беше огромен. Ништо помалку зад тоа не заостануваше ни новоформираниот балетски ансамбл. На 29 ноември 1948 година премиерно беше изведена операта „Травијата" од Верди во која за првпат пред скопската публика се претстави и балетот.

„Не беше тоа вистинска балетска претстава, туку балетски нумери во операта „Травијата"... Кореографијата беше моја, зашто во тоа време освен што бев солист, шеф на Балетот и педагог, јас интензивно се занимавав и со кореографија. Веста дека нашата Опера ќе има и Балет одекна како сензација. Кореографијата што тогаш ја подготвив и ден-денес оди неизменета и скопската „Травијата" е единствената опера во светот чија увертира се изведува и балетски. На

[5] Олга Спиркоска, „Театарски гласник" бр. 33, мај 1989, Скопје, Создавањето на балетот и сето потоа. . .
[6] Исто.
[7] „МНТ 1945-1985 „, стр. 111

премиерата публиката што немаше билети, ги скрши прозорците од споредните простории и влезе „непоканета". И никој не ја избрка нуту пак ја казни, зашто одушевувањето беше општо и огромно. Заради аплаузите и постојаното враќање на уметниците на сцена, претставата наместо два и пол траеше четири часа.[8]

За истиот настан-првата појава на балетот во операта „Травијата", Ѓорѓи Македонски во интервјуто дадено на новинарот Олга Спироска по повод четириесетгодишниот јубилеј на балетската уметност во Македонија ќе изјави: „Во третиот чин има балет, и свесен бев дека тоа ќе биде прв балет што ќе го види скопската публика, но и одговорните кои одлучуваа за културата во нашата Република. Дојдов на идеја за која добив поддршка од диригентот Ловро Матачиќ, да ја кореографирам и увертирата и да ја спојам со третиот чин, со што Л. Матачиќ прифати, ќе се подигне вредноста на целиот чин, и „скандалот" ќе се доживее како „гром од ведро небо". Така и се случи, и од премиерата досега „Травијата" оди со таа кореографија. На премиерата успехот беше огромен. Доживеавме овации. Ми се чини на премиерата присуствуваше сета влада на чело со Лазар Колишевски. По ова презентирање на Балетот му се отвориј вратите. Беше полесно да се работи, да се отвори и училиште. Коле Чашуле велеше дека треба да се докажуваме на највисоко ниво".[9]

„Една година подоцна веќе бевме во состојба да дадеме целовечерен балет. Се определив за „Валпургиска ноќ" - балет што дава можност за слободни интерпретации и кој може да се приспособи според можностите на играчите. Според мене, тоа беше вториот голем чекор на нашиот балет. Третиот беше истата година, но со нова балетска претстава и нови балетски имиња кои до ден денешен останаа многу познати во нашиот балет:Натка Пенушлиска, Емилија Џипунова, Елица Поповска. Таа вечер, еден ден спроти Новата 1950 година, македонската балетска уметност беше родена".[10]

По една година, едногодишниот балетски курс во септември 1949 година прераснува во нижата балетска школа. Групата млади од 14-18 години беше хонорарно примена во театарот, а помладата група ја сочинуваше втората година во новоформираното балетско училиште; беше примена и нова група на деца во прва година. Со согласност на началникот на Секретаријатот за школство Г. Трајановски, Ѓорѓи Македонски е назначен за педагог на балетското училиште.

Основите за воспитување на млади кадри беа поставени во новоформираната школска установа, што ја водеше Ѓорѓи Македонски, а вниманието беше свртено кон побрзото школување, затоа што потребите во театарот беа големи. Желбата за што побрзо изградување на свои балетски кадри беше тој битен фактор што делуваше и на физиономијата на балетското школување. Благодарение на добриот избор на деца што го направи на аудицијата, каде, покрај другите, беше примена и група талентирани членови на Пионерскиот дом „Карпош", совладувањето на материјалот по класичен балет, историски игри, а во четвртата година и по карактерни игри беше на завидна висина. Во Нижото балетско училиште беше вклучен уште и предметот солфеж, што го предаваше педагогот Јуриј Тростјански.

Структурата на балетското школство беше организирана така што учениците во Нижото балетско училиште не само што требаше да ги совладуваат стручните предмети сврзани со балетската уметност кои ги предаваше Ѓорѓи Македонски, туку тие едновремено беа и учесници во оперските и балетски престави во театарот.

Желбата на Ѓорѓи Македонски беше што побрзо да се оспособи балетски кадар кој ќе биде способен да изведува и самостојни балетски претстави. Тој паралелно работи на чисто балетските претстави и покрај големиот ангажман во оперските претстави кои беа зацртани во репертоарот на Операта.

Само за еден месец напорна работа по успешната премиера на операта „Травијата", на 27 јануари 1949 година, беше одржана и првата премиера на балетот „Валпургиска ноќ" од операта „Фауст"од Шарл Гуно, како самостојна престава. „Валпургиска ноќ" беше изведена со усилбите на новоформираниот балетски состав и учениците на балетскиот курс - постарата група од 14 до 18 години меѓу кои беа Вера Шеќеринова, Благовеста Кавација, Наталија Јосифова, Марија Прашњакова, Борис Петковскии др. Кореографијата како и во „Травијата" основачот на македонскиот балет Ѓорѓи Македонски ја направи со голема љубов. Во оваа претстава декорацијата ја изведе Василие Поповиќ, костимите беа

[8] „Екран" 10. 11. 1978
[9] Олга Спиркоска, „Театарски гласник" бр. 33, мај 1989, Скопје, Создавањето на балетот и сето потоа. . .
[10] „Екран" 10. 11. 1978

изработени по нацрт на Милица Бабовиќ-Јовановиќ, а диригент беше Трајко Прокопиев.

Идејата за поставување на „Валпургиска ноќ“ логично се надоврзува на оперскиот репертоар. Во повеќе театри практика беше двете опери од музичкиот веризам – „Кавалерија рустикана“ и „Паљачи“ да одат заедно. За да се разбие едноличието, во МНТ се доаѓа на идеја едно од овие дела да оди во иста вечер со „Валпургиска ноќ“. Со тоа се добива една поразнообразна театарска престава. Друг момент којшто доведува до појавувањето на оваа идеја кај Ѓорѓи Македонски е тоа што двете машки и едната женска улога коишто бараат поголема техника во овој балет имало кој да ги игра, Младиот Грк и главниот сатир ги игра самиот пресоблекувајќи се, а младата Гркинка ја игра Анализа Асман која веќе била искусна балерина. Придржувајќи се кон музичката партитура и игрите во неа содржината ја измислува самиот Ѓорѓи Македонски. По неговите зборови „за успех на преставата многу ми беше важно да се покаже внатрешниот темперамент и музикалноста. На игрите им дадов повеќе карактер на разуздана живост за да се постигне општа баханалија. Играчката страна како низ целиот балет така и во финалето беше врз нас двајцата, а ансамблот беше повеќе статичен, менувајќи една поза во друга со што се постигнуваше општата импресија на една валпургиска ноќ. За постигнување на оваа импресија во масовната финална сцена многу работев со постарата група од балетскиот курс за да ја намалам разликата меѓу нив и професионалните играчи“.

Впечатокот од преставата кај публиката беше голем. Имагинарноста што е присутна во оваа престава, е дел од балетот воопшто, ја привлече публиката разоткривајќи ѝ ја нејзината љубов спрема балетската уметност. За кратко време скопскиот балет доби постојана публика. Меѓу гледачите, личностите од сцената беа вистински идоли.

По првата балетска претстава, самочувството се повеќе се зацврстуваше. Тоа на Ѓорѓи Македонски му даваше сили да продолжи со несмалено темпо. За еланот и цврстата волја на својот прв учител зборува и Светлана Мавровска -Вандоро, во своите спомени за времето поминато во нашиот театар во првите негови години: „Значителна улога во нашиот живот одигра Ѓорѓи Македонски, кој во тоа

БАЛЕТОТ НА МНТ ВО 1950 ГОДИНА

време беше кореограф. Тој постојано нè охрабруваше и ни ја влеваше неопходната сигурност, помагајќи ни кога ни беше најтешко и најпотребно, кога не можевме самите да го разрешиме проблемот, сами да најдеме решение, било поради младоста, било поради неискуството. Во тие моменти секогаш со совет и (тогаш така мислев) цврсто уверен дека ние сето тоа можеме да го сториме, токму онака како што од нас се бара. Неговата помош беше пресудна".[11]

Потоа се редеа успешните настапи во следните опери предвидени со репертоарот за 1949 година. Појавата на балетот како нов вид уметност во операта за прв пат во еден новоформиран театар, од една страна зборува за длабоките историски корени на балетската уметност со операта, а од друга страна секако прашањето е свртено кон организацијата, т. е. времето потребно за подготвување на балетскиот кадар, кој совладувајќи ги основните знаење во класичниот танец, ќе биде во состојба да изведува целовечерни балетски престави.

Ентузијазмот и потенцијалната енергија што извираа од младите балетски сили, можеа правилно да се насочат со осмислен репертоар. Во балетот веруваше и големиот Ловро Матичиќ, кој во соработка со Македонски ги диригираше наредните опери. Во своите искажувања, Ѓорѓи за овој период вели: „Сигурен во квалитетот на балетот, Ловро Матичиќ го постави и „Орфеј" од Глук, дело што во оригиналот е назначено како опера-балет. Во истата опера постојано е присутна балетската игра. А кога го постави „Грабнувањето од сарајот" од Моцарт, каде што нема балет, ми предложи да го кореографирам „Турскиот марш", сметајќи дека ќе се подигне квалитетот на претставата".[12]

Верувањата на Матичиќ во балетот се исполнија. Младите балетски уметници во кореографија на Ѓорѓи Македонски беа дел од успехот на овие опери. Тоа најдобро ќе го потврдат и на првото гостување во Белград во 1952 година кога ќе го пожнеат првиот успех надвор од границите на македонската југословенска република.

По повод гостувањето на нашата опера во Белград, во весникот Нова Македонија под наслов „Неколку дена во братските прегратки на Балград", новинарот разговара со управникот на Театарот Перо Коробар кој за балетскиот ансамбл вели: Особена воодушевеност во Белград предизвика настапот на нашиот балет. Белграѓани беа восхитени од нашите млади членови на балетот, кои се здобија со посебни аплаузи при секое свое излегување на сцена. Имаше случаи кога публиката аплаудираше во средината на дејството, изразувајќи ја на тој начин својата љубов и своето признание кон напорите на нашите уметници".[13]

Ансамблот на Операта при МНТ во Белград гостуваше со претставите „Волшебната флејта", „Зрински", „Трубадур" и „Орфеј". На барањето на публиката преставата „Орфеј" беше прикажана уште еднаш и тоа пред преполна сала. Посебниот успех на балетот и аплаузите што ги доби, по секој настап како и аплаузите на отворена сцена само го потенцираа професионалното работење со балетскиот ансамбл. Истакнувањето на убавата игра и кореографија на Македонски во критиката на Михајло Вукдраговиќ, уште повеќе ја зацврсти неговата верба во делото што го работеше. Во почетната фаза од својот развиток македонскиот балетски ансамбл, според зборовите на критичарот, „дејствува пред сè со својот играчки и музикален инстинкт".[14]

„Целиот балет даде убави пантомимски реализации во „Орфеј" и живи балетски точки во „Зрински", што покажува дека овој ансамбл има убава перспектива за развој"[15] се вели во втората критика по повод гостувањето на балетот во Белград .

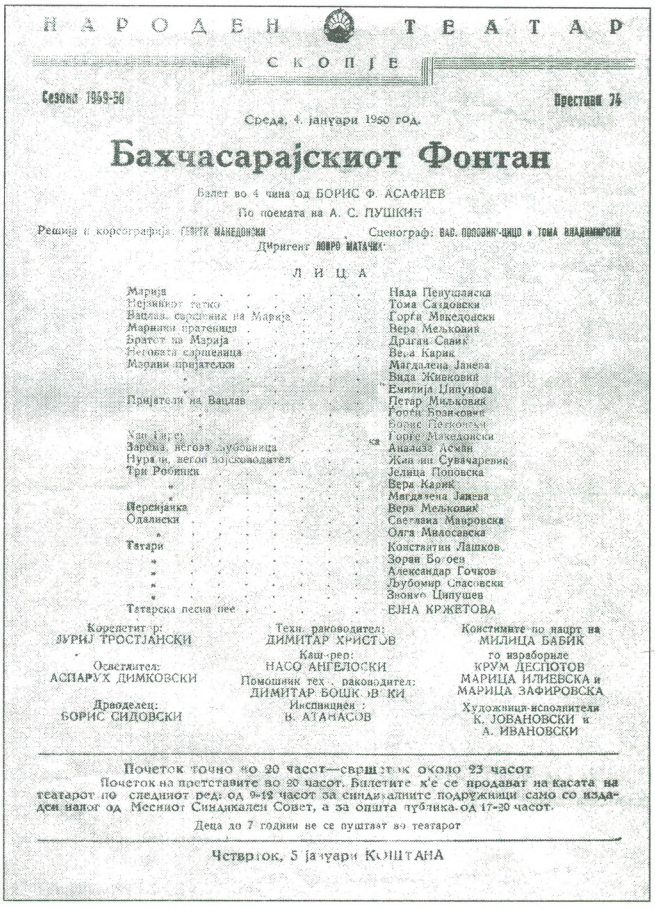
Усвојувањето на балетската уметност можеше да се објасни само со огромната желба за достигнување на културните вредности на човештвото, со слободата што дозволуваше размав на творечка енергија во совладување и презентирање на една прекрасна уметност. Желбата на Ѓорѓи Македонски за изградување на македонски балетски кадар и негово вклучување во балетските претстави набрзо се остварува. Тој пристапува кон реализација на премиерата на балетот „Бахчисарајски фонтан" од Асафјев каде што во првите улоги ги вклучува младите македонски балерини. Интересно е да се каже дека извршителскиот состав во театарот во првиот период, покрај помошта од другите братски републики, 95% го сочинуваа учениците на балетското училиште. Тајните на балетската уметност се совладуваа истовремено и во училиштето и на сцената. Тоа е период кога ентузијазмот и љубовта кон играта беа над

11 МНТ 1945-1985, стр. 64.
12 Олга Спиркоска, „Театарски гласник" бр. 33, мај 1989, Скопје, Создавањето на балетот и сето потоа. . .
13 Нова Македонија (Н. М.) 1952, IX, бр 2338, 15 јуни
14 Михајло Вукдраговиќ, Гостовање опере Македонског театра, Књижевне новине, бр. 49, Београд, 24 јуни 1952
15 Никола Херцигоња, Впечатоци од гостувањето на Македонската опера, Нова Македонија, Скопје, IX . бр. 3344, 22 јуни 1952.

балетската уметност како професија. Грижливо воденатa репертоарна политика во првиот период придонесе за правилно развивање на младиот балетски кадар. Фазата на почетништвото можеше побрзо да се совлада со балетски дела кои едновремено беа и школа за младиот кадар и репертоар којшто публиката со задоволство го прифаќаше. Дело кое до ден-денес е длабоко во сеќавањето на исполнителите и на тогашната публика е балетот „Бахчисарајски фонтан“ од Асафјев. Премиерата беше на 30 декември 1949 година. Овој датум останува запишан со црвени букви во историјата на македонската балетска уметност. Кореограф и режисер на преставата е Ѓорѓи Македонски, костимите се на Милица Бабиќ, сценографијата на В. Поповиќ - Цицо и Т. Владимирски, а со оркестарот диригираше Кирил Спировски.

Делото со својата јасна музичка драматургија дозволуваше на сцената да се покаже еден сценски реализам завиткан во воалот на Пушкиновата поема, реализам разбирлив за публиката и школа за младите исполнители, а исполнителите беа навистина млади. Во улогата на Марија настапи Натка Пенушлиска. Посебен впечаток во исполнувањето на оваа улога остави нејзината младост. Сигурно е дека никаде во светот на балетските сцени во улогата на Марија во „Бахчисарајски фонтан“ не настапила така млада солистка која со своите петнаесет години е едновремено и врсничка со главната личност во Пушкиновата поема. Во другите улоги настапија искусните балетски играчи Ѓорѓи Македонски во две улоги (Вацлав, младоженецот на Марија; и во улогата на Ханот Гиреј), Анализе Асман како Зарема и Жика Сувачаревич во улогата на полководец на Гиреј.

„Поставувањето на оваа претстава (1950 година) беше овозможено од знаењето и бројноста на ансамблот. Значењето на „Бахчисарајски фонтан“ е во тоа што таа е прва целовечерна балетска претстава поставена на македонската сцена... Во овој балет ги вклучив и ученичките на Средното балетско училиште. Меѓу нив одбрав три балерини за солисти на улоги. Другите беа во ансамблот. За улогата на Марија се одлучив за Натка Пенушлиска, која во тоа време беше понапредна од другите, а и одговараше на возраста на Марија. Пријателки на Марија беа Елица Поповска и Емилија Ципуновска. Во солистичките точки настапија и Петар Миљковиќ - Пепек, Магдалена Јанева, Вида Живковиќ, Вера Миљковиќ и Константин Лашков. Ова беше моја идеја: полека на сцената да се појавуваат балерини школувани во Средното балетско



НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ

Сезона 1949-50 — Престави 74

Среда, 4. јануари 1950 год.

Бахчисарајскиот Фонтан

Балет во 4 чина од БОРИС Ф. АСАФИЕВ
По поемата на А. С. ПУШКИН

Режија и кореографија: ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ — Сценограф: ВАС. ПОПОВИЌ-ЦИЦО и ТОМА ВЛАДИМИРСКИ

Диригент ВЛАДО МАТАЧИЌ

Л И Ц А

Марија	Нада Пенушлиска
Нејзиниот татко	Тома Саздовски
Вацлав, сардиник на Марија	Ѓорѓи Македонски
Марини пратеници	Вера Миљковиќ
Братот на Марија	Драган Савиќ
Неговата сардијанка	Вера Карић
Марини пријатели	Магдалена Јанева
„	Вида Живковиќ
„	Емилија Ципунова
Пријатели на Вацлав	Петар Миљковиќ
„	Гордана Брајковиќ
„	Борис Пејковски
Ханот Гиреј	Ѓорѓе Македонски
Зарема, негова љубовница	Анализе Асман
Нурали, негов војсководител	Жика Сувачаревиќ
Три Робинки	Јелица Поповска
„	Вера Карић
„	Магдалена Јанева
Пеперијанка	Вера Миљковиќ
Одалиски	Светлана Мавровска
„	Олга Милосавска
Татари	Константин Лашков
„	Зоран Богоев
„	Александар Гочков
„	Љубомир Спасовски
„	Зоран Ципушев
Татарска песна-игре	ЕЛНА КРЖЕТОВА

Корепетитор: ЈУРИЈ ТРОСТЈАНСКИ
Техн. раководител: ДИМИТАР ХРИСТОВ
Костимите по нацрт на МИЛИЦА БАБИЌ го изработиле КРУМ ДЕСПОТОВ МАРИЦА ИЛИЕВСКА и МАРИЦА ЗАФИРОВСКА

Осветлител: АСПАРУХ ДИМКОВСКИ
Каш.-рек.: НАСО АНГЕЛОСКИ
Помошник тех. раководител: ДИМИТАР БОШКОВСКИ

Дрворезец: БОРИС СИДОВСКИ
Инспицинен: В. АТАНАСОВ
Художници-исполнители К. ЈОВАНОВСКИ и А. ИВАНОВСКИ

Почеток точно во 20 часот—свршеток околу 23 часот
Почеток на претставите во 20 часот. Билетите кое се продаваат на касата на театарот по следниот ред: од 9-12 часот за синдикалните подружници само со издаден налог од Месниот Синдикален Совет, а за општа публика од 17-20 часот.
Деца до 7 години не се пуштаат во театарот

Четврток, 5 јануари КОШТАНА

КАСТ-ЛИСТАТА ЗА „БАХЧИСАРАЈСКИ ФОНТАН“

училиште, да се појавуваат таму каде е можно во главни улогии така да го преземаат репертоарот. Не беше лесно. Трбаше да се работи по 16 часа, а и по 18 часа дневно, но тој труд се исплати: по 5-6 години, на фестивалот во Љубљана, Скопскиот балет во целина доби награда, а Натка Пенушлиска доби прва награда како балерина“.[16]

Поставувањето на едно вакво големо дело, како Што е балетот „Бахчисарајски фонтан“, покажа дека сите тешкотии во совладувањето на класичниот балет се пребродуваат со упорна работа. Самочувството беше подигнато и охрабрено со успехот што овој балет го доживеа кај публиката. Успешната премиера беше одбележана во печатот како ново достигнување на културното поле на нашиот народ:

„Завчера, на 30 о. м. нашиот работен народ со радост го поздрави големиот и значајниот настан во нашиот културен и уметнички живот - првата премиера на нашиот Македонски балет - „Бахчисарајски

[16] МНТ 1945-1985, стр. 65.

ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ КАКО ВАЦЛАВ ВО „БАХЧИСАРАЈСКИ ФОНТАН" (1949 ГОДИНА)

фонтан". Оваа премиера покажа дека ние со сигурност можеме да сметаме дека во најкратко време ќе се здобиеме со високо квалитетен балет, ги покажа перспективите што ги има балетот во нашата Република за своето понатамошно развивање и напредок... Првите чекори на нашиот балет не беа лесни. Требаше да се совладаат доста тешкотии, да се решат многу проблеми, да се изнајде и оспособи нов балетски кадар. Но после упорна и самопрегорна работа сите тешкотии беа преодолени, создаден е под раководството на постари и поопитни кадрови наш млад балетски кадар и во текот на оваа сезона пристапено е кон спремањето на балетот „Бахчисарајски фонтан".

Во главните улоги во „Бахчисарајски фонтан" настапија Ѓорѓи Македонски, Нада Пенушлиевска и Анализа Асмен. Нада Пенушлиевска, член на балетот, е наша млада балерина излезена од нашата Балетска школа. Исто така во балетот земаат учество и други ученички од Балетската школа.

Завчерашната премиера на нашиот балет беше топло и со одушевеност поздравена од страна на присутните, кои што во неа видоа уште едно големо постигање во борбата за изградување на нашата нова култура и создавање на богат уметнички живот, уште една голема придобивка од борбата за социјализам во нашата земја.[17]

Иво весникот „Единство" се одбележува успехот на балетскиот колектив со ценет осврт за неговите почетоци:

„Во Скопје балетот почна да работи за прв пат во месец ноември 1948 година. Најнапред беше организиран еден курс на кој што се оспособија 40 души. След завршувањето на овој двомесечен курс се створија услови да се пристапи кон отварање на нижа балетска школа. Така во месец јануари 1949 година се отвори нижа балетска школа, во која што за прв пат се беа запишале 45 деца. Со упорна работа и сесрдно залагање од страна на раководителот на школата и преподавателите, учениците успеаја годишниот материјал да го преминат за еден семестар. На крајот од годината како успех и плод на сета таа работа, дојде до израз оспособувањето на 16 ученици да преминат во втора година. Со ова се даде можност раководството на балетската школа да отпочне со спремање на балет од голем маштаб.

Така, од месец септември оваа година скопскиот балет почна со спремањето на балетот „Бахчисарајски фонтан", по поемата од Пушкин, музика од Борис Асафиев во 4 дејствија. Поемата „Бахчисарајски фонтан" беше дадена на скопската сцена како премиера во петокот на 30 декември 1949 година.[18]

Иво третиот напис излезен по повод премиерата на балетот „Бахчисарајски фонтан", кој подолу во целост ќе биде изложен, се чувствува мирисот на едно време во кое многу значајна улога се посветува на театарот и неговото влијание на македонската култура. Балетската уметност го зазема заслуженото место меѓу другите уметности.

„Работниот народ на Народна Република Македонија никогаш во историјата на своето постоење не познава така силен културен и сестран расцвет како во годините по ослободувањето. Покрај неколку факултети - многу средни школи, стотини културно-уметнички друштва, опера, Народен театар и уште ред други културни установи формиран е и балетски ансамбл.

Развитокот на балетскиот ансамбл сосема е близок на развитокот на многу наши културно-уметнички колективи. Првин се почна речиси без ништо, во тесните простории на народниот театар. Но се работеше секидневно. Државата даваше полна помош а исто така и младиот балетски колектив самопрегорно работеше и даваше сè од себе за поскорашно излегување на нашата сцена, да даде на нашата гледачка публика уште една гранка на уметноста...

Колку е голема љубовта на овој млад колектив за совладувањето на балетската техника може да се види од тоа што през целиот ден под звуците на пијаното се изведуваат вежби...

Сега во новите услови не се поставува прашањето дали може да се изведи оваа балетска игра или

[17] (Н. М.), „Бахчисарајски фонтан"-Прва премиера на младиот македонски балет-1. 1. 1950, стр 4
[18] „Единство", Македонскиот балет ја изведе премиерата „Бахчисарајски фонтан", 1. 1. 1950

онака. Овој балетски колектив има зад себе веќе искуство. Покрај „Травијата“ и „Валпургиска ноќ“, изведени се на скопската сцена „Грабнување од сарајот“, „Продадена невеста“ и „Бахчисарајски фонтан“. Сега се поставува прашањето за квалитетно изведување на балет-игрите. Младиот раководител на ансамблот Ѓорѓи Македонски ги вложува сите свои сили за давање на што поуспешни работи. Веќе си отидоа по својте Републики балет-играчите што беа во помош кај нас. Нашиот балетски колектив составен е од наши нови снаги оспособени после оформувањето на овој балетски ансамбл.[19]

Иако во сите излезени новинарски натписи, нема критички осврт кон уметничката реализација, од восхитувањето на публиката и од изложувањето за уметничкиот концепт на кореографијата од самиот Ѓорѓи Македонски, не е тешко да се заклучи дека оваа претстава е првиот значаен темелник на македонскиот балет.

„Претставата ја базирав повеќе на поемата од Пушкин, отколку на балетското либрето. Од поемата веднаш се добива впечаток дека приказната е романтична, набиена со поетика. Тие две компоненти ми беа водилки. Тоа даваше можност претставата да биде разбирлива. Ако балетската претстава не е разбирлива, не ќе има стопроцентен успех, зашто голем дел од публиката нема балетско образование. Олеснување за мене беше што мошне добро го познавам ориенталниот народ, неговиот менталитет. Затоа го одвоив првиот чин, оној што се однесува на Полска од 19 век, на полската аристократија, за да се види различноста со оној дел што се однесува на Кавказ. Народот на овој предел е поетичен, но во одредени ситуации може да оди во друга крајност, зашто има во себе некоја агресивност, посебно кога оди во освојувачки поход. До трагедијата се доаѓа по игра на случајот. Но, јас од литературата дознав дека Гиреј се вљубува во Марија не како во жена, туку во нејзината младост, во младоста воопшто, до тој степен што неговата љубов оди до понизност. Тој единствено сака таа да е тука, покрај него, во негова близина. Марија пак не можела во почетокот да сфати во каква ситуација е доведена. Од друга страна, таа Гиреј го запознава кога тој го убива нејзиниот свршеник. Претставата, всушност, ја поставив како судир меѓу две цивилизации, две религии. Третиот и четвртиот чин одеа без пауза. Премиерата помина вонредно... Работејќи над „Бахчисарајски фонтан“, инсистирав не само на разбирливоста, туку и на естетската страна и на квалитетен и убедлив артизам, што е неопходно во ваков вид балети кои базираат на литературно дело. Но, не можев да барам техника или виртуозност од балерините и затоа се определив на оние компоненти што може да придонесат за квалитетот на претставата и за читливоста на балетскиот јазик... Најзаслужен за претставата беше корепетиторот Јуриј Тростјански, кој репетираше на пробите, на курсот и во балетската Школа“.[20]

Анализирајќи го балетот „Бахчисарајски фонтан“ се пренесуваме во едно време коешто со своите критериуми на сценски реализам остава печат на целокупното тогашно творештво. Во Југославија реализмот беше на прв план, ако не и единствен начин на уметничко изразување, така што и основната мисла и цел при приоѓањето кон кореографијата на тогашните дела произлегува од овој момент. Сакајќи да направи што пореалистична претстава, Македонски посегнува по некои измени во либретото. Измените немаат поголемо значење во менувањето на либретото на Волков, а произлегуваат од желбата за пореалистично презентирање на сите танци во балетот. Структурата на либретото е задржана, редоследот на танците со прологот и епилогот е според музичката драматургија. Во прологот се читаат стихови од поемата на Пушкин, а во епилогот солистите со посебна доживеаност ги предаваа ликовите на сцената. И не само главните личности беа соживеани со улогите. Секој поединец, учесник во оваа претстава со посебна соживеаност се однесуваше кон својата сценска задача. Успехот на претставата се надополнуваше и со прекрасните костими, декорот и музичката изведба.

Младоста на колективот ја налагаше потребата Ѓорѓи Македонски да настапи во две улоги во овој балет. Играчкото искуство тоа му го дозволуваше. Во првиот чин ја играше улогата на свршеникот на Марија - Вацлав, а во останатите чинови се појавуваше во улогата на Гиреј. Ѓорѓи Македонски има одиграно 100 претстави „Бахчисарајски фонтан“, а потоа улогата на Вацлав ја играше Константин Лашков, а улогата на Гиреј Драган Савиќ. Кога во 1950 година Анализе Асман го напушта Скопје, улогата на Зарема ѝ е доверена на Вера Менковиќ.

Покрај бројните изведби на балетот „Бахчисарајски фонтан“ на театарската сцена и во градовите низ Македонија, оваа претстава е изведена и на Плош-

[19] „Млад борец“, Брз развиток на младиот балетски ансамбл во Скопје, 1950, нечиток датум.
[20] Олга Спиркоска, „Театарски гласник“ бр. 33, мај 1989, Скопје, Создавањето на балетот и сето потоа. . . стр. 6

„ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ"

тадот во Скопје на отворена сцена во рамките на програмата за прославата на петгодишнината на Македонскиот народен театар (1945-1950).

Следејќи ја својата уметничка концепција и зацртана цел - развиток на балетот со создавање на една сопствена балетска култура, Ѓорѓи Македонски смислено ја предлага новата премиера каде што во една балетска вечер понудува две разнородни балетски дела: „Франческа да Римини" на музика на симфониската поема на Чајковски и „Болеро" на музика од Равел. Овие два балета, како што и самиот вели: „ми послужија како етид-вежби - за натамошно усовршување на балетскиот ансамбл за проширување на неговите творечките можности.

„Франческа да Римини" е поставена во стил на неокласицизам и со слободни кореографски видувања без обзир на класичните принципи и литературната основа. Вториот балет „Болеро" е правен во чисто модерен, експресионистички стил, на весели игри. И покрај тоа што се модерни во основата на двата балети лежи класичниот балет.

За разлика од балетот „Бахчисарајски фонтан" кој во печатот е повеќе проследен како крупен уметнички настан без детална разработка на претставата, за премиерата „Франческа да Римини" - по Данте а на истоимента музичка фантазија од Петар . И. Чајковски и шпанската балетска поема „Болеро" на музика на Морис Равел, имаме опсежен критички осврт од кој подетално се запознаваме со самата претстава. Овој осврт може да се вброи како историска документација неопходно потребна на помладите генерации за осознавање на својата историја. Поголемиот дел во освртот е посветен токму на кореографијата на основоположникот на македонскиот балет Ѓорѓи Македонски.

„За прв пат на наша сцена, во изведба на наши млади балетски уметници се прикажува балет - како „Франческа да Римини" во кој содржанието на пиесата и музичкото толкување се така проткаени едно во друго што претставуваат една неразделна целина. Фабулата на балетот и музиката се преполни со лирика и драматизам. Наизменично се сменуваат разни психо-

лошки настани, коишто на сцената се толкуваат преку солистички дуети или групови кореографски композиции. Карактерните особини на лицата што учествуваат во дејството се издиференцирани и наполно музички определени, што значи дека играта и мимиката треба само да ја оживат приказната и интерпретирањето како на солистите така и на групите да стане верен толкувач на музичкото содржание, а тоа на премиерата се виде дека е постигнато.

Треба да се подвлече дека музиката на „Франческа да Римини" не е како музиката за балетот „Бахчисарајски фонтан" од Асафјев каде што музиката со малку исклучоци е секундарна и само ритмички сопроводник на сценските дејствија. Композиторот П. Чајковски во фантазијата „Франческа да Римини" ги испреплетува лирскиот и драматичкиот стил и предводен од инвенцијата створена од содржината на фабулата допира и до мистика. Таа неразделена целина - поврзаност меѓу музиката и содржанието на приказната - придонесува изведувањето на балетот добро да се подготви, психолошки простудира секој образ, кореографски убедливо да се илустрира и мимички прикаже и од еден одличен драмски артист. Имајќи го сето тоа во предвид, изведувањето на балетот „Франческа да Римини" од нашите млади балетски уметници е голема смелост, но големата волја и упорниот труд докажаа дека може многу да се постигне и, навистина, постигнатиот успех е голем чекор во уметничкото издигнување на нашиот балет.

Режисерот и кореограф Ѓорѓи Македонски и овојпат ја покажа својата способност за успешно поставување на групни и соло сцени во кои, спрема содржината на фабулата, карактерните игри и драмскиот израз на учесниците е логично и убедливо претставен. На пример: играта, мимиката и просторното поставување на групата шутови во првиот, а специјално во завршната сцена на вториот чин беше во потполн склад и хармонија како со содржината така и со оркестарот, без да се претерува и влегува во пантомима. Исто така и другите групи и соло играчи дадоа успело кореографско и драмско решение на своите улоги. Многу од учесниците направија силен впечаток на публиката со своето внесување и вживување во улогата. На пример, Магдалена Јанева во улогата на Чијара, воспитателка на Франческа, даде одлична карактерна игра што верно дејствуваше. Јанева од ден на ден покажува се поголема смисла за карактерни игри.

Ѓорѓи Македонски кој покрај режирањето и кореографирањето на балетот, зеде активно учество во него играјќи и толкувајќи ја улогата на Паоло, братот на Милатеста, даде квалитетна игра, а специјално во љубовната игра, во вториот чин во дует со Вера Кариќ - како Франческа. Во првиот чин беше на моменти претерано разигран што се должи сигурно на тоа што сакаше да ја достигне онаа динамика што ја наметнуваше оркестарот. Исто така Вера Кариќ во улогата на главната јунакиња во балетот „Франческа да Римини" изнесе многу смислена игра и добро толкување на една нежна но несреќно вљубена душа. Натка Пенушлиска како кралица Цинерва и овој пат брилираше на сцената и повторно го подвлече својот голем усет за класична игра. Драган Савиќ како Гвидо од Полети, таткото на Франческа, изнесе добра карактерна улога и полна со драматичност а како Ланчелот, во дуетот со Н. Пенушлиска, беше одличен нејзин партнер.

Динамиката, која во првиот чин многу добро се одвиваше, и дејствијата на сцената што беа во тесен контакт со оркестарот, во почетокот на вториот чин, осетно ослабеа со неубедливото толкување на играта на Смарагди...

ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ И ВЕРА КАРИЌ ВО „ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ"

„БОЛЕРО" ВО КОРЕОГРАФИЈА НА ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ (1951 ГОДИНА)

Другите поглавни улоги како Малатеста - Б. Петковски, Џироламо - Ж. Сувачаревиќ, Доменико - Т. Титизов, богиња на љубовта - С. Мавровска и др. главно исполнети од ученици од Балетската школа, беа успешно прикажани. Воопшто, целиот ансамбл внесе сè од себе за постигнување на завиден успех... Публиката остана многу доволна од успехот на младите уметници и многукратно ги поздрави со аплаузи. Како поединци така и целиот ансамбл беше награден од публиката со богати букети цвеќе.

За постигнатиот успех покрај успесите на сите уметнички и технички учесници, најголема заслуга паѓа на режисерот и кореографот Ѓорѓи Македонски. Како втора точка од вечерната програма, балетот ја изведе шпанската балетска поема „Болеро" по музиката од Морис Равел. Намерата да се прикажат солистичките и ансамбловите шпански национални и морнарски игри со оној темперамент и жар кој што е карактеристичен за шпанските игри, не успеа наполно. На сцената играчите се трудеа да внесат извесна динамична градација и темпераменат, но оркестарот до крај остана во својата почетна динамична и ритмична монотоност. Мислиме дека треба уште многу техника и стилски студии, па „Болеро" да се стави во иста програма со „Франческа да Римини".[21]

Во критиката на Митко Зафировски - Балет „Франческа да Римини" и „Болеро" во „Нова Македонија" од 22 јуни 1951, VIII, број 2017, се вели: „Новата премиера до голема степен, со право им даде можност, на гледачите на балетската уметност, со многу поподигнато самочувство да ги откријат и да ги споделат меѓу себеси своите импресии од таа прекрасна сценска уметност.

Кореографското и режисерско решение е доста успешно решено од нашиот балет-мајстор Ѓорѓи Македонски. Разнообразните композиции, напоени со психолошко-драмска динамика, а некои и со лирска обоеност, дејствуваат верно и ја прават пиесата жива, а претставата за трагичниот настан во Римини убедлива. Но, и покрај тоа, треба да кажеме дека за сметка на разнообразноста и драмската динамичност има и пресилени работи, кои некаде ја нарушуваат естетичноста на балетската стројност и лирска настројка, преовладува епизодичност. Изведувањето на балетот „Франческа да Римини" од нашиот балетски ансамбл во целост е таков значаен успех кој може само да нè радува, а на публиката да ѝ овозможи да ја види на нашата сцена во побогати изразни форми, балетската уметност и преку тоа да го види напредокот - големиот напредок на нашиот балетски ансамбл.

Ѓорѓи Македонски како уметник ги покажа своите квалитети и во овој балет во улогата на Паоло, со сигурна стапка и скок, исполнети со душевни и телесни финеси во пластичните движења. Изненади со својата еластичност и леснотија Тихомир Титизов во улогата на Доменико - другар на Паоло. Вера Кариќ покажа својство на доста солидна балерина. Магдалена Јанева во улогата на Чијара со типизирањето на тој тежок образ преку пластични движења, ги покажа своите балетски способности до восхит. Нејзината еластичност и срчност, нејзината леснота во пластичните движења, кои во балетот даваат можност да се совлада тежината на телото, зборуваат дека Јанева добро го совладува балетското искуство".

Во претставата се фалат и останатите солисти: Б. Петковски - Џанциото Малатеста; Ж. Сувачаревиќ - Џироламо; Д. Савиќ како Гвидо од Поленти, кавалерите Лашков, Саздовски, Гочков и шутевите Спасовски, Шулев, Црнашнев, Петковски, Пауновиќ. „Пријатна појава беше визијата со палцовите игри - „шпицот". Тука дојдоа до израз сите наши млади балерини. Нада Пенушлиска беше извонредна. Таа со својата грациозна ефирна балетска пластика го создаде образот на кралицата Џиневра со уметничка опијанетост".

[21] А. Х. Н. , „Франческа да Римини" и „Болеро", „Културен живот", Скопје, 4. 6. 1951.

Во критиката се пофалени и женските исполнителки, Божицата на љубовта Светлана Мавровска, како и музите Паковска, Јанева, Божинова и Силјанова.

Балетот „Болеро“ на Равел е весела игра. Неговата содржина е соперничеството на двајца млади луѓе за девојката Гитана.

Во целост балетот, „Болеро“ не може да дојде до некаква особена динамика, карактерна за бујните и темпераментни шпански игри. Не е доволно подготвен, а и тесната сцена не дозволува да се развијат такви игри.

За солистите се вели дека Вера Менковиќ во улогата на Гитана е доста добра во шпанските игри, а Жика Сувачаревиќ во улогата на морнарот се истакнува како добар играч.

За интензитетот на настаните во театарот најдобро зборува и фактот дека паралелно со премиерите се полагаат и испитите во училиште, се создава основа за отварање на Средното балетско училиште. Истите балетски играчи кои учествуваа во балетскиот и оперски репертоар на сцената на театарот, имаа виден напредок во училиштето. Управата на училиштето беше задоволна од резултатите што ги покажуваше првата генерација и во учебната 1950-1951 година 12 ученици добија диплома за завршен нижи оддел на средното балетско училиште (земајќи ги двете последни години во една). Тој значаен настан за училиштето беше одбележан со првиот јавен концерт што учениците го имаа на 18 јуни 1951 година.

Во освртот на Живко Фирфов по повод овој настан се вели: „Балетската школа која е меѓу најмладите уметнички установи кај нас, основана во почетокот на 1948 година, придонесе да се стават основите и да се изградуваат кадрите на полето на оваа уметност. Програмата што ја исполнија самите ученици беше на достојна уметничка висина ако се земе предвид времето што тие го минаа во училиштето, нивната возраст и по објективни причини што не работеле по сите предмети предвидени по наставниот план и програма. Во програмата беа застапени класичен и историски балет и карактерни игри како, на пример, фрагменти од Глуковата опера „Орфеј“, од балетот „Бахчисарајски фонтан“, од операта „Продадена невеста“, „Есенска ноќ“ и Адацо од балетот „Валпургиска ноќ“ од Шарл Гуно, „Пасторалата“ и „Циганска игра“ од „Кармен“, „Борбата на барикади“ со темпераментната музика на Фридрих Шопен, а како последна точка беше „Валс на цвеќињата“, исполнета од пионерите на нижата балетска школа. Како солисти настапија речиси сите ученици што го завршија школувањето оваа година: Магдалена Јанева, Нада Пенушлиска, Светлана Мавровска, Емилија Ципунова, Јелица Поповска, Вера Божинова, Олга Милосавлева, Нада Паковска, Смиљка Силјанова, Борис Петковски, Јанка Атанасовска, Петре Перковски, Тихомир Титизов, Константин Гочков, Александар Пауновиќ, Светислав Саздовски, Љубомир Спасовски“.[22]

Кореографијата на целиот концерт беше на Ѓорѓи Македонски, нивни педагог, кој ги држеше сите стручни предмети во училиштето. Резултатите од работата беа јасно видливи на првиот школски испитен концерт. Огромниот успех што концертот го имаше покажа дека учениците поседуваат завидна балетска техника, со изразна танцевалност и префинетост во стилот. Карактерните игри беа исполнувани со внатрешен темперамент, а историските игри со чувство на стилот. На овој концерт се искристализираа и идните солисти. Одликите што ги поседуваше Македонски како педагог и балетски играч се оцртуваа во исполнувањето на секоја точка. Анализирајќи го концертот, можеме да заклучиме дека работата во училиштето била напорна, а покажаниот резултат - плод на вложениот труд, бил на достојна висина. Школувањето на овие ученици продолжува во Средното балетско ужилиште.

Кон крајот на 1952 година Ѓорѓи Македонски е испратен на специјализација во Лондон во балетот на Ковент Гарден, два месеца, и во балетот на Гранд Опера и студиото на Олга Преображенскаја во Париз, еден месец. По враќањето, плановите на Ѓорѓи Македонски за репертоарната политика во балетот се движат во насока на поставување на прв национален балет на скопската сцена. Во написот „Што ќе гледаме во идната сезона“ во весникот „Нова Македонија“ ја читаме следната изјава на управникот на театарот Перо Коробар: „За прв пат ќе биде поставен македонски балет - „Македонска повест“ од Глигор Смокварски и во кореографија на Ѓорѓи Македонски. Сижето на балетот е земено од печалбарскиот живот.[23]

Оваа идеја на Ѓорѓи Македонски ќе биде индиректно реализирана за што зборува и во своите спомени за тој период. „Во 1952-53 година, на крајот од учебната година, добив покана од Тел Авив, по препорака на Рела Визнер, која веќе беше

[22] „Нова Македонија“, 26, 6. 1951.

[23] Ј. , Што ќе гледаме во идната театарска сезона . Изјава на управникот на МНТ Перо Коробар, „Нова Македонија“, Скопје, 6 јули 1952.

отселена во Израел, да се прифатам за шеф на балетот, педагог и кореограф. Директор на Операта во Скопје беше Стефан Гајдов, а управник Перо Коробар, кои ми излегоа во пресрет и ме ослободија од обврските во матичниот театар за една година, со неплатено отсуство. Но, имаше една мала пречка: за сезоната 1952-53 беше предвидена премиера на балетот „Македонска повест" од Смокварски. Либретото го напишав јас и требаше јас да кореографирам. Ако најдам замена за кореографијата, ми беше речено, можам да одам. Јас го предложив мојот училиштен другар и пријател Димитрие Парлиќ. „Да е класичен балет", рече. Но, од неговиот одговор зависеше моето одење во Тел Авив. Затоа, на Парлиќ му сугерирав, покрај овој балет, да постави и класичен. Така и се случи: тој го постави „Македонска повест" и „Балетска импресија". [24]

Ѓорѓи Македонски на Димитрие Парлиќ му остава подготвен ансамбл кој на сцената може да реализира вонредно тешки, техничи чисти балетски елементи како што се среќаваат во малото ремекдело „Балетска импресија". Повторно, пофалбите за вложениот труд на Ѓорѓи Македонски и резултатите од него ќе дојдат индиректно во написот во „Ревија" по повод гостувањето на скопскиот балет во Белград во 1953 година:

„Балетните импресии" на музика на Понкиели се право откритие и тоа запрепастувачко позитивно и за најоптимистичкиот гледач. Во тоа мало балетско интермецо се продуцираа седум млади, одвај седумнаесетгодишни балерини со таква брилјантна класична техника, што беше тешко да ја одредиш првенката меѓу нив. И како да се одеше на некаков натпревар во знаење, скопските балерини вртеа по десет пируети, по два tour an l'air, по четири и пет пируети од четврта позиција, дваесет фуетеа, пируети по дијагонала и во круг, а потоа дојде нежниот адацо со високо изработена арабеска и елегантни линии.

И еве, само што сте ја откриле најубавата во полуденото алегро, ви паѓа во очи лириката и линијата на една друга балерина, која со својата продуховена интерпретација сосем ве маѓепса. Тоа е темпераментната Натка Пенушлиска и со извајана линија русокосата Јанка Атанасова. Ама онаа третата најубаво врти во целиот ансамбл, а онаа четвртата најдобро скока, а петтата... и така натака сè до седум, само што за жал зад тие седум нема ништо повеќе, ама седум вакви техничари во малиот ансамбл од сè на сè 25 членови, основан дури во 1948 година, не е мала работа. А не треба да се заборави дека тие малечки виртуози само што го завршиле шестиот клас и дека пред нив се уште две години училиште. Педагогот Македонски е исто така големо откритие како и неговите ученици". [25]

Во Израел Ѓорѓи Македонски заминува при крајот на 1952 година и таму останува една сезона. Како што е договорено, тој се враќа во Скопје за да продолжи со работата по неплатеното отсуство, но наидува на нова ситуација во театарот. Во 1954 година не е примен во Балетот и тој заминува за Нови Сад.

Во Српско народно позориште во Нови Сад, Ѓорѓи Македонски ќе биде ангажиран на подолг временски период, двапати, како шеф на балетот, педагог, кореограф и прв солист. Тој со својата работа ќе остави силен след во овој театар, поставувајќи ги делата: „Лебедово езеро", „Жизела", „Ромео и Јулија". „Бахчисарајски фонтан", „Симфонија" од Григ, „Кавалер со ружа" од Вебер, „Франческа да Римини" од Чајковски, „Американец во Париз" од Гершвин, „Човек во огледало" од Келеман, „Триптихон" од Коњовиќ.

Во Нови Сад, Македонски ќе соработува со видни југословенски театарски уметници, меѓу другото и со диригентот Даворин Жупаниќ кој пак како директор на Операта во Скопје ќе го повика, 1955 година, за поставување на балетските точки во Штраусовата опера „Лилјакот" што беше предвидена на репертоарот во Македонскиот народен театар.

Така во сезоната 1956-1957 година на повик на управникот на Македонскиот народен театар Перо Коробар и директорот на Операта Властимир Николовски, Македонски доаѓа во Скопје и повторно е ангажиран како шеф на балетот. Тој повторно застанува на кормилото на македонскиот балет, по неколкугодишна работа во Нови Сад и во странство. Тој доаѓа во родниот крај со нови погледи и желби за реализација на балетски дела кои ќе ги прошират уметничките граници на балетскиот ансамбл. За таа цел првпат на нашата сцена го поставува ремекделото на големиот композитор Чајковски „Лебедово езеро", покрај договорената кореографија на балетскиот дел во операта „Лилјакот" од Штраус.

Скопската опера постигна голем успех со премиерната изведба на оперетата „Лилјакот", едно од најзначајните дела на Јохан Штраус. Кореографијата на Ѓорѓи Македонски во оваа опера беше забележана од

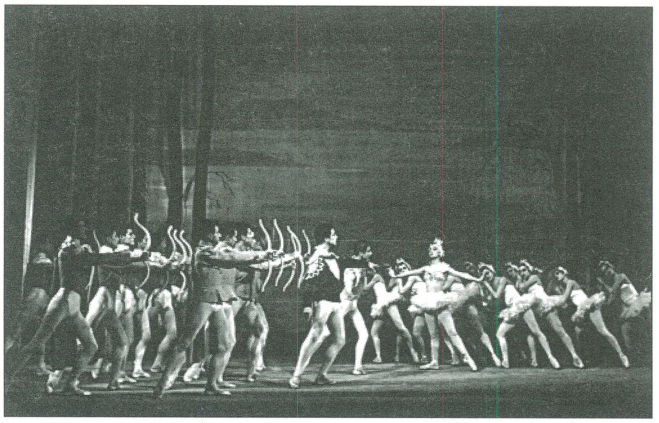
[24] Олга Спиркоска, „Театарски гласник" бр. 33, мај 1989, Скопје, Создавањето на балетот и сето потоа. . . стр. 7.
[25] Бранка Маринковић - Ракић, Поводом балетске премијере у Скопљу, „Ревија", 16. 8. 1953, Белград.

театарската критика. На испраќањето на старата 1956 година, на општо задоволство на публиката, балетската група со успех ја заврши својата задача.

„Овде треба да се истакнат необично среќно уфрлените меѓуигри на оделни балетски групи, кои со својата хармонична и темпераментна игра внесуваа живост и на тој начин ги оживуваа делумно умртвените масовни сцени“,[26] се вели во критиката.

Поставувањето на „Лебедово езеро“ на скопската сцена ги разбранува творечките размислувања во театарот за репертоарната и кадровска политика во балетот. Во претходната сезона (1956 година) на скопската сцена се поставуваат балетите од жанрот на национални балетски дела - „Ѓаволот на село“ и „Охридска легенда“. Тие во овој жанр се драгоцено искуство и уметнички придонес во збогатувањето со фолклорно обоени изразни средства, но едновремено отсуството на поголеми класични дела од репертоарот ја налага потребата тие да бидат повеќе присутни. Со тоа природно и непрекинато би се одвивал процецот на техничкото и сценско усовршување на балетските играчи.

Во печатот првпат се појавуваат статии во кои се обрнува внимание на разликите во уметничките концепции за развојот на македонскиот балет, за кои свое мислење ќе искаже и Ѓорѓи Македонски. Имено, во натписот на Тихомир Титизов во „Нова Македонија“ од 20. 04. 1956 година под наслов „Дали може да се зборува за некоја криза во балетскиот колектив“, како и во статијата на Борис Петковски излезена во „Хоризонт“ бр. 1 и 2. 1. 1. 1957 година под наслов „Минатата година не беше период на стагнација на Скопскиот балет“, се засегнуваат некои теми и мислења поврзани со методот на работата на педагозите, изборот на репертоарот, како и негување на младите кадри кои треба да ги пополнуваат редовите во театарот. И во двата осврта се укажува на некои присутни појави и точно се лоцираат негативностите од тие појави. Сепак нагорниот раст на колективот и сè поголемиот углед што го добива во југословенски рамки ги засенуваат овие започнати прашања. Актуелноста на проблемите останува да се решава во ód, а се чини дека таа актуелност е присутна и до ден денес, така што изреченото во вториот осврт од 1957 година не губи од актуелноста својствена за денешните проблеми: Анализата на претходната година од работата на Скопскиот балет, покрај сите те-



„ЛЕБЕДОВО ЕЗЕРО“ ВО КОРЕОГРАФИЈА НА ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ (1957)

теравења, „уверува дека една смислена репертоарна и уметничка политика може да изгради од него уметничко тело што наполно ќе одговори на потребите на нашиот културен живот. Минатата година, колку и да е бременета со сериозни слабости, поради жилавоста на овој млад колектив сепак не значеше период на стагнација, но можеби период на криза... тој сега се наоѓа на крстопат“.[27]

Во разговорот со Ѓорѓи Македонски во „Нова Македонија“ од 1 и 2 . 1. 1957година, под наслов „Перспективи и планови, тој се залага за поголема застапеност на класичниот репертоар на нашата сцена, заведување „на строга дисциплина и непосредна уметничка контрола“, а тоа што најмногу загрижува е проблемот со кадарот, т. е. немање сопствени балетски играчи едуцирани во нашето Балетско училиште.“[28]

Токму затоа, тој во новопоставената претстава „Лебедово езеро“ ќе вклучи млади исполнители на кои ќе им довери одговорни улоги. „Воведувањето на помладите и доверувањето на посериозни улоги по мое мислење, е оправдано и треба да биде за понатаму една логична кадровска политика“. Во истата статија - „Пред вечерната премиера на „Лебедово езеро“ - се истакнува: „Бидејќи минатогодишниот репертоар беше ориентиран повеќе кон фолклорни дела, класиката беше наполно запоставена, а со тоа и целиот ансамбл во технички поглед-опаднат. Со изведувањето на вакво дело се цели како кон збогатување на осетно скучениот репертоар, така и кон се посложено овладување на балетската техника која ќе им ползува и на помладите и на постарите“. На праша-

[26] Б. Каракаш, Штраусовата оперета „Лилјакот“ на Скопската сцена, „Нова Македонија“. 4. 1. 1957.
[27] Ристо Стефановски, Театарски гласник бр. 43, - театарот во Македонија во 1957година, стр 130.
[28] Исто. стр 131.

њето: Познато е дека „Лебедово езеро“ сте го кореографирале во Нови Сад и Атина, дали кореографијата е идентична со скопската? Тој одговара: „Идентичност не постои, а тоа е обусловено од индивидуалните квалитети како на поединците така и на ансамблот“.[29]

Во своите спомнувања искажани по повод четириесет годишнината од постоењето на балетската уметност во Македонија, во Театарскиот гласник број 33, Македонски за претставата „Лебедово езеро“ ќе истакне: „Работата не беше лесна, зашто балерините немаа техника, па затоа во вежбите внесував чекори од „Лебедово езеро“, за да можат постепено да ги совладуваат. Во тој балет техниката мора да е чиста, зошто и балетот е чист класичен. Потоа лесно ја кореографирав, бидејќи веќе ја имав кореографирано за Новосадскиот балет. Премиерата на овој балет беше на 31 март 1957 година. Со тоа се оформи и се заврши циклусот на усовршување на моите ученички.[30]

Авторот, Тихомир Титизов, неколку пати ќе се јави со критички осврти кон прикажаната премиера на балетот „Лебедово езеро“. Во првиот од нив се вели: „Реализирањето на оваа претстава кај нас претставува еден вонредно смел чекор, а особено кога се знае оти за ваква реализација е потребен голем ансамбл, а и солисти, кои ќе располагаат како со изградена техничка подготовка - така и со изразити артистички квалитети, бидејќи балетските движења неизбежно добиваат акробатски карактер, ако исполнението не е проткаено со одухотвореност и експресивност.

Од сите овие наброени елементи, скопскиот ансамбл располага со мал број. Нашиот балетски ансамбл на премиерната претстава покажа дека, земен како целина, не претставува онаков елемент што е нужен за продуховеното вајание на лебедовската емоционалност, која во оваа претстава на еден длабоко интуитивен начин треба да го изрази она „лебедовското“ во природата на словенската жена. Несомнено дека во ансамблот има балерини кои владеат со балетската техника, но тука се и оние за кои претставуваше сè уште проблем шпиц-техниката, а и да не зборуваме за лирските и трепетливи линии кои требаше да се постигнат со елегантните арабески и сисони, а уште повеќе - со работата на рацете кои, ослободени од класичната вкочанетост, преку длабока асоцијативност требаше да го постигнат лебедовскиот лет...

Очигледно е дека при реализирањето на својата замисла кореографот Ѓорѓи Македонски во целост се придржувал кон онаа постановка која ја имала кореографијата на „Лебедово езеро“ „уште во своите најрани изведби, а кои подоцна од советските балет-мајстори се свесно напуштени. Тој се трудел во целост да го задржи елементот на романтичност и фантастичност, а притоа, можеби и не сакајќи, ги пренесол и сите оние слабости што за нашите современи погледи се неприфатливи. Сметаме оти требало порешително да се пристапи кон посовременото адаптирање на ова балетско дело, со што не ќе му се одземело од неговата грандиозност, туку напротив - со порационална концепција - би се придонесло за неговата поголема приемливост и блискост. Кореографските решенија на одделни сцени заслужуваат внимание по својата широчина, а одделни игри, меѓу кои особено „руската игра“ со својата оригиналност и типично руски акцент, претставуваат неоспорен квалитет. Особено е вредно да се истакнат варијациите и адацата на Црниот и Белиот лебед по сложеноста на нивната композиција со широките линии, сплетени од разнообразни фигури и проткаени со устремителни арабески и многубројни пируети. На сметка на режијата можат да се направат повеќе забелешки, а пред сè - што не сумеела да го задржи само она што е нужно за непрекинатиот континуитет на драмското дејство, исфрлувајќи ги оние неинвентивни сцени на балот, бројните реверанси, пиење и слично...“[31]

Титизов се осврнува и на гостувањето на Љубљанскиот балет во Скопје со истата претстава „Лебедово езеро“, но во кореографија на Миле Јовановиќ по примерот на Петипа. Овде исто така критизира некои баналности во старите кореографии, а во следниот негов осврт по повод обновата на „Лебедово езеро“ на скопската сцена во 1958 година ги изрекува следниве зборови:

„Обновувањето на балетот „Лебедово езеро“ од страна на Скопскиот балетски ансамбл, доаѓа непосредно по гостувањето на Љубљанскиот балетски колектив со истото балетско дело и на тој начин создава можност за споредување кое несомнено оди во полза на скопската балетска изведба како поквалитетна, но и покрај таа можност не ни дава слобода да ја оцениме и како уметнички воздржана“.[32]

Другите критичари во своите осврти кон премиерата на „Лебедово езеро“ ги искажуваат следниве

[29] Т. Т, „Нова Македонија“, Пред вечерната премиера на „Лебедово езеро“, 31 март 1957, стр. 5.
[30] Олга Спирковска, Театарски гласник бр 33 мај 1989, Скопје, Создавањето на балетот - разговор со Ѓорѓи Македонски, стр 3.
[31] Т. Титизов, „Нова Македонија“, Балетот „Лебедово езеро“ во Скопскиот народен театар, 3 април 1957.
[32] Т. Титизов, „Нова Македонија“, Обнова на „Лебедово езеро“, 18. јануар 1958, стр. 4.

мислења. Во списанието „Разгледи“, Владо Андонов ќе истакне: Кореографот и режисер Ѓорѓи Македонски, а со него и Управата на Театарот, сториле еден смел, а по малку и непретпазлив чекор, зафаќајќи се со реализирањето на едно вака големо дело. За изведбата на еден вака суптилен балетски материјал нужен е пред сè водечки солистички кадар кој ќе биде во состојба да го понесе и ансамблот што во ова дело има вонредно тешка задача, од исполнението на која зависи и целокупниот впечаток. Би сториле неправда ако би го потцениле нашиот балетски колектив, но од друга страна би го преценили, а со тоа и би му нанеле само поголема штета кога би оделе толку далеку што да тврдиме дека во овој момент нашиот балет е веќе созреан и доволно комплетен за да реализира дело од форматот на „Лебедово езеро“, а реализирањето пак по секоја цена на дело од класата на „Лебедово езеро“ крие во себе една перманентна опасност од дилентантизам, која во никој случај не може никому да ползува. Ни се чини дека изведувањето на ова дело на нашата сцена е малку преурането и дека точно оттука извираа поедините слабости карактеристични за премиерната изведба.

Кореографот Ѓорѓи Македонски во реализирањето на својата замисла одел кон верно пренесување на концепцијата на либретото и притоа ги пренел и сите оние слабости со кои тоа обилува. Основниот впечаток кој преовладува е дека целел кон запазување на романтичниот елемент, но и него успеал да го постигне само на моменти благодарение на индивидуалните квалитети на поедини изведувачи. Кореографските точки и игри претставуваат едно шаренило од најразновидните области на играта и секоја за себе претставува извесен квалитет. Меѓу нив заслужуваат внимание кореографските стапки во играта на Одилија како во првиот, така и во третиот чин, потоа руската игра и „pas d' akcion“ со својата оригиналност. Во кореографските постановки на ансамблот и покрај застапеноста на најразновидни балетски движења, секако дека од причината што не се располагало со поголем играчки материјал не е постигнат некој поголем континуитет, што особено паѓаше в очи во четвртиот чин.

Видно е дека режијата сторила напори одделни сцени да ги вклопи и да им даде поубедлив тон, но тој напор не секогаш е реализиран, бидејќи на сцената на моменти се чувствува претерана раздвиженост, а на моменти вкочанетост која е недопустлива. Па и покрај сето ова, земајќи го во обзир карактерот на либретото, режијата извршила една тешка задача.[33]

Главните улоги во „Лебедово езеро“ ги толкуваа: Белиот лебед - Јанка Атанасова, Црниот лебед - Натка Пенушлиска, (Елпида Паковска), Принцот - Петар Масларевски, Неговиот другар - Константин Лашков, познатиот па-де-катр го исполнуваа балерините Олга Милосавлевска, Татјана Гуцу-Петковска, Олја Дорошева и Елица Ципунова, а грофот Ротбард го толкуваше Жика Сувачаревиќ. Сценското оформување беше во изведба на Тома Владимирски, додека за прв пат во костимографија на балетска претстава се претстави костимографот Рада Петрова.

Во овој период, како што веќе погоре беше нагласено, тој го поставува „Лилјакот“ и ги обновува балетите „Валпургиска ноќ“, како и балетите во оперите „Орфеј“ и „Кармен“.

Оценувајќи го балетот „Лебедово езеро“ од денешен аспект, се наметнува заклучокот дека кореографијата на Ѓорѓи Македонски, и покрај изречените забелешки, е една од подобрите, ако не и најдобра кореографија на овој балет на југословенските простори од тоа време. Најдобра потврда за тоа е критиката излезена во „Наша сцена“ по повод премиерата на овој балет во Српско народно позориште во Нови Сад, во кореографија на Ѓорѓи Македонски. Во критиката најголемо внимание се обрнува токму на кореографијата на Македонски, кој воедно во истата претстава ја толкува и улогата на принцот Зигфрид. Критичарот во „Наша сцена“ вели: „Ѓорѓи Македонски, инвентивен и играчки култивиран кореограф, успеа да компонира една тешка, одговорна и талентирано остварена кореографија. Класично доследна, ползувајќи ги можностите на секој поединец до максимум, оваа кореографија имаше низа свежи, модерни, класични решавања и акценти: адаџата не му се стереотипни, туку свежи по избор на фигури, многу често нови во композицијата. Во претставата имаше пасажи кои беа сосема модерни примероци на класичен кореографски третман“.[34]

Во истата статија покрај цитираната критика, авторот се осврнува и на балетскиот колектив во Нови Сад на чие чело е Ѓорѓи Македонски. „Управата на Српско позориште го ангажира кореографот на Македонскиот народен театар Ѓорѓи Македонски, давајќи му многу добри услови за работа и денес под раководството на овој инвентивен уметник, балетскиот ансамбл при СНП со брзи чекори оди напред.

[33] В. А. Премиера на балетот „Лебедово езеро“, „Разгледи“ бр. 8, 7. 4. 1957.
[34] Д. Горан, „Нова Македонија“, Белези на растеж на Новосадскиот балет, 20. 02. 1955.

Со мали дополнувања на солистите... ансамблот постигна солидни успеси, на кои врв им е премиерата на „Лебедово езеро“ од Чајковски.

Оваа претстава навистина е убав успех и илустрација на сите карактеристични позитивности на овој млад ансамбл. Широкото признание што е добиено во јавноста е заслужено, бидејќи тоа е убаво склопена претстава, постапно градена, полна со уедначена пластичност и темпо, во која изразните можности на колективот и солистите се доведени до максимален израз“.

Но, не секогаш климата во Македонскиот народен театар за Ѓорѓи Македонски била благонаклонета. Имено, како што изјавува тој: ...Потоа во МНТ за управник дојде Спасе Куљан, а за директор на Операта Петре Богданов - Кочко. Кочко ме испрати во Белград да ангажирам нови балерини и играчи. Отидов без патен налог. Но, кога оттаму јавив дека постојат можности за ангажирање нови лица и дека чекам упатство колкумина да ангажирам, по подолго молчење добив коверт со отказ, зашто сум ја „напуштил работата“(!). Кога се вратив и кога разговарав со Куљан и Кочко зошто е тоа така оценето кога во Скопје сум дошол на барање од Театарот, и двајцата ми рекоа: „Коробар и Власто те ангажирале, ним си им требал, нам не ни требаш“.[35]

„Речиси во исто време добив писмо од Атина, од една балерина, Гркинка, која во „Лебедово езеро“ во Нови Сад ја поставив во солистичка партија и која заминала за Грција. Ме повикуваше во Атина да го поставам „Орфеј“ за летниот фестивал на Акропол. Понудата дојде навреме: јас останав во Скопје без работа, а живеам исклучиво од плата.“ Ѓорѓи Македонски во Атина ги поставува „Орфеј“, „Лебедово езеро“, балетот во „Аида“ и оперетата „Чучулига“. Потоа повторно добива ангажман во Нови Сад.[36]

Во Новосадскиот балет Ѓорѓи Македонски ќе остане до 1963 година, поставувајќи мноштво балети меѓу кои и класичните балети „Жизела“, „Ромео и Јулија“, „Кавалер со Ружа“, потоа „Американец во Париз“, „Човек во огледало“ . Во Скопје и покрај неговата желба да постави некои од нив, тоа не му е овозможено . Неговата работа во Нови Сад заслужува посебно излагање. Можеме да кажеме дека времето поминато во Српско позориште, раководењето со балетскиот колектив, поставените дела, зборуваат за големата заслуга на Ѓорѓи Македонски во афирмирањето на овој виден југословенски балетски колектив. Со други зборови, тоа е втората матична сцена за нашиот прв македонски кореограф, педагог и балетски играч.

Носталгијата кон родниот крај, живата заинтересираност што се случува на полето на балетската уметност во Македонија, беа дел од животот на Ѓорѓи Македонски. Трогнува со својата содржина писмото упатено до Македонски од страна на тогашниот управник на театарот, во кое и покрај желбата да го ангажира во Македонскиот народен театар, под силен притисок на некои влијателни сили во театарот не може да го направи тоа. Сепак во 1963 година Ѓорѓи Македонски се враќа во Скопје, и во нашиот театар во својство на кореограф ќе остане сè до своето пензионирање.

„Земјотресот не погоди сите. Јас следев што се случува во Скопје, посебно ме интересираше што станува во Театарот. По земјотресот, во Нови Сад дојде уравникот Стојмир Поповски за да договори гостување на скопскиот театар. Тогаш ме покани да се вратам: „ Што било-било, да заборавиме“, со ветување дека договор ќе потпише „со двете раце“. Му поверував. Но, не беше само тоа: почувствував дека по земјотресот треба и јас да дадам некој придонес за полесно да се излезе од катастрофата што го снајде Скопје“.[37]

Првата поставена претстава по неговото доаѓање во Скопје беше балетот во операта „Кармен“. Успехот и овациите на отворена сцена што ги доби балетот, Ѓорѓи Македонски со особено задоволство ги чувствуваше. Неговата кореографија и враќање во скопскиот балет беше поздравено и позитивно оценето и од театарската критика: „Конечно, иако во рамките на една оперска претстава, едно кореографско остварување што во секој однос го надминува просекот на досегашното сивило и монотонија, за да ја врати балетската игра на нејзините вистински релации. Балетската разиграност со шпански колорит измамува воодушевени аплаузи“.[38]

Потоа тој ги поставува балетот во еден чин „Тамара“ на музика на Милиј Балакирјев, по поемата на Лермонтов; премиерата е на 15 јануари 1966 година, а на 20 декември истата година е неговата премиера на балетот „Охридска легенда“ од Стеван Христиќ. Тоа е и последната негова целовечерна балетска претстава.

35 МНТ 1945-1985, стр. 66.
36 Олга Спирковска, Театарски гласник бр 33 мај 1989, Скопје, Создавањето на балетот - разговор со Ѓорѓи Македонски, стр. 8.
37 Исто, стр 10.
38 Титизов, „Нова Македонија“, Премиера на операта „Кармен“ од Бизе, 20јуни 1965, стр. 7.

Другар Ѓорѓи,

Јас навистина незнам како ои почнал. Се наоѓам во невероватно непријатна положба што морам да ти јавам дека најмиот договор мора да отпадне. Те молам исчитај го до крај писмово и погрижи се да ме разбереш.

Ти знаеш дека уште од самиот почеток отпорот кон твоето доаѓање кај нас беше ужасен. Јас се наоѓав во немотна ситуација • човек што не познавам да го одбранам од сите приговори што му се упатуваа. Свесно сакав да го земам ризикот врз себе. Меѓутоа, расположбата на колективот со изузеток на оние што не те познаваат и 1-2 солисти, уште повеќе се влоши и врз мене во последно време се врши страшен притисок. Почнав да се прашувам дали имам право да им наметнувам решение против кое тие најкатегорично истапуваат. Освен тоа, големо е прашање дали и за тебе самиот би било опортуно да работиш со еден колектив кој однапред не те прима. Ако врз ова се додаде и моето лично непознавање на твоите човечки, уметнички раководни квалитети треба сосема јасно да ти стане дека друг избор навистина немам.

Мене ми е многу жал што намерата неможе да се реализира, а особено што на овај начин твојата очигледна доверба во мене можеби ќе биде доведена во прашање. Верувај ми, Ѓорѓи, те молам дека најсериозно сум размислувал околу сево ова и чинам дека е за мене сосема непрепорачливо а за тебе подобро во оваква атмосвера да не доаѓаш.

Знам дека со ова те ставам во многу незавидна ситуација, но се надевам дека ќе успееш да го решиш проблемот на твојот ангажман во Нови Сад.

Во колку имаш желба, можиме да се договориме, да ми поставиш еден балет во текот на идната сезона. Или можда да го основиш "Лебедово езеро"?

Те молам правилно да ме разбереш и да веруваш во моите најискрени намери.

Срдечно те поздравува

ФАКСИМИЛ ОД ПИСМОТО НА УПРАВНИКОТ НА ТЕАТАРОТ ДО ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ

Како кореограф, тој е присутен и во репертоарот на Операта поставувајќи ги балетските делови во „Хофмановите приказни“ од Жак Офенбах (1965), „Пајажина“ од Тома Прошев (1966), „Портретот на Џени“ од Салваторе Алегра (1969), „Евгениј Онегин“ од Чајковски (1971), и „Русалка“ од Антониј Дворжак (1972). Музиката на првиот балет „Тамара“ не е специјално пишувана за балет. По зборовите на Македонски, „драмската подлога на сижето на Тамара е многу појака отколку што е во музиката. Балетот го кореографирав во стилот на карактерни балети со драмска основа. Во музиката на Балакирјев се чувствуваат ритми и мелодии од „Половецките игри“ на Бородин. Познавајќи ги овие игри се наметнува и кореографската инвенција кон овие ритми и игри“. Но, и покрај тоа што кратката музика не дозволува распламтување на кореографската фантазија и во целост реализирање на дејството, тој прави интересна режиска и кореографска концепција и, како што вели, „мотиви и филозофски решенија во „Тамара“ не постојат, и сè се базира на надворешни случки што го изразуваат целото дејство. Всушност, Тамара е наречена кавкаска Лукреција Борџија. Била семоќна, можела да прави сè. На крајот, кога се завршува целото дејство, почнува како од почеток, една од нив секогаш седи на балкон и ги мами случајните минувачи, и истото се повторува“. Премиерата оди во иста вечер со уште два пократки балети - „Стремежи“ од македонскиот композитор Александар Лековски, и „Половецки логор“ од операта „Кнез Игор“ на Бородин. Желбата на Ѓорѓи Македонски во оваа вечер да го постави балетот „Човек во огледало“ не му беше овозможена, но затоа „Тамара“ ја постигна саканата цел. Во критиката беа изнесени следниве впечатоци:

„Балетот „Тамара“ спаѓа во редот на оние романтични дела што се благородна тема за трансформирање во спектакуларна и ефектна кореографска творба, која како основа има љубовна повест. Ваквиот жанр близок до афинитетот на Македонски, му овозможува

„ТАМАРА", ВО КОРЕОГРАФИЈА НА ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ (1966)

со нему својствената умешност да создаде богат спектакл, со многу ориентални игри и ефектни играчки нумери, врз материјал што како основ го има текстот на Лермонтов, музички обработен од Балакирев.[39]

Втората постановка на балетот „Охридска легенда" на сцената на Македонскиот народен театар од 1966 година е во кореографија на Ѓорѓи Македонски. Тоа е првата постановка на овој балет во неговата кореографска кариера и претставува засебна инвенција која се одделува од претходната постановка. Новото видување на „Охридска легенда" во кореографија на Ѓорѓи Македонски е со задржување на фолклорот и негова стилизација за доближување до права балетска претстава. Иако напоена со фолклорна музика во која главен музички лајтмотив е македонската народна песна „Билјана платно белеше", постановката на сцената донесува пред сè класичен балет, потоа фолклорни и карактерни игри.

За разлика од првата постановка на Макс Кирбос каде што стилизацијата е во поголема форма, во својата постановка Ѓ. Македонски се труди кон поголемо искажување на чистиот македонски бит. Тоа го постигнува отстранувајќи делови од обемната партитура во кои се чувствува влијанието на другите националности со кои живее македонскиот народ. Анализирајќи го времето кога е пишуван балетот од српскиот композитор Стеван Христиќ, Македонски јасно уочува дека во содржината на партитурата се вметнуваат ритми и мелодии надвор од нашето поднебје. На пример, во свадбените обичаи кај нашиот народ нема мешање на други мелодии и ритми од народите со кои живеат Македонците. Можеби таа чистина во битот го одржала македонскиот народ кој со векови немал држава, да суштествува и да го зачува својот национален идентитет. Токму кон таквата чистина во изборот на музиката и режиското оформување се стремел и Македонски. Тоа особено се од-

[39] Титизов, „Нова Македонија", Премиерна изведба на „Стремежи" и „Тамара". 2 февруари 1966, стр. 4 .

„ОХРИДСКА ЛЕГЕНДА" ВО КОРЕОГРАФИЈА НА ЃОРЃИ МАКЕДОНСКИ (1966)

несува за првиот и четвртиот чин во кои се покажува амбиент на македонско село со ритми и мелодии од животот, додека во вториот и третиот чин тој се препушта на својата фантазија.

Запрашан за новото кореографско видување, Македонски вели: „Новата кореографска концепција во „Охридска легенда" е токму во третирањето на фолклорот. Додека кај првата изведба фолклорот беше онаков каков што е, сега тоа е стилизиран фолклор кој се игра во шпиц патики. Јасно, стилизацијата е применета таму каде што музиката на Христиќ тоа го дозволува".[40] Во истата статија за новата постановка свое искажување има и диригентот на претставата, македонскиот композитор Трајко Прокопиев: „Успешното усогласување на класичниот, карактерниот и фолклорниот елемент овозможи да добиеме целосна и изедначена претстава со силен македонски белег. Кореографот Ѓорѓи Македонски успеа да го вклопи стилизираниот фолклор во музиката која не обилува со многу фолклорни елементи. Јас сум ја гледал оваа претстава на повеќе сцени, но сега првпат таа на ваков начин е поставена".

Во разговорот пред премиерата на балетот „Охридска легенда" со новинарот Олга Спирковска, композиторот Трајко Прокопиев, кој беше диригент и на првата постановка на овој балет на нашата сцена, јасно го искажува уметничкиот пристап во кореографијата на Македонски. Истакнувајќи дека во однос на македонскиот фолклор, во единствениот балет на Христиќ, има само една песна, онаа за Билјана, го потенцира фактот дека покрај класичните елементи, Македонски успева хармонично да ги вклопи најубавите елементите од нашиот фолклор. „Јас ја познавам, вели тој, и претходната претстава на оваа сцена, и други изведби на овој балет на други сцени, и слободно можам да кажам дека токму оваа претстава носи печат на нашето македонско поднебје и како кореографија, и како сценографија, и како костимографија".[41] Македонски во истиот претпремиерен разговор ја истакнува плодната соработка со диригентот, надоврзувајќи се на условите на работа над оваа претстава: „Од првиот момент блиско соработувавме врз премиерата. Всушност, со Прокопиев работиме од првите дни во театарот, од пред дваесет години. На диригентот мошне му се познати фолклорните елементи и музиката, што многу ми послужи во кореографијата. Што се однесува до моето поставување на „Охридска легенда", би рекол дека всушност, упаднав во ова поставување, дека поставувањето на „Охридска легенда" беше планирано за

[40] С. Маринковиќ, „ Вечер", Нова „Охридска легенда" - 19 декември 1966 година.
[41] О. Спирковска, „Нова Македонија", Разговор пред премиера „Охридска легенда"- сплет на класична, карактерна и фолклорна игра.

друг кореограф дека, кога ми беше дадена кореографијата, требаше брзо да работам. Поставувањето на овој балет ми правеше тешкотии и со расчекорот што го има меѓу музиката и нашиот фолклор. Но ако не можевме партитурата да ја измениме, тогаш се трудевме да направиме претстава. „Охридска легенда“ не е прво поставување на скопската сцена: пред повеќе од десет години Макс Кирбос ја постави како чист фолклор. Оваа претстава е стилизирана, иако музиката не овозможува докрај да се оди на стилизацијата. Важно е дека „Охридска легенда“ е пишувана како голема претстава. И бара голем ансамбл. За првата изведба имавме поголем ансамбл. Сега имаме половина од тој ансамбл, па сите членови учествуваат во сите четири чина, во различни улоги, а тоа создава тешкотии за нив“.

Она што е интересно за оваа претстава е тоа што првпат балетот учествува на фестивалот „Охридско лето“. „Охридска легенда“ја доживеа својата прва изведба во градот што беше инспирација на авторот за пишување на ова дело. Интересно беше доживувањето кога гледачите сместени во кајчиња во езерската вода ја гледаа претставата која се одвиваше во природен декор, меѓу рибарски спростури и стари охридски куќи...

Главните улоги во овој балет им беа доверени на првенците Билјана-Елпида Паковска, Марко-Тони Шулевски, кои како уиграна двојка во автентичен амбиент ја доживеаја легендата блиска кон нивните натури. Исто така, творечката атмосфера при подготовката и реализирањето на претставата го одделува Македонскиот народен театар од другите театри и го покажува подлабокиот однос на колективот кон оваа претстава. Тој однос извира од внатрешноста на секој поединец и е длабоко вткаен во чувството за игра и во репрезентирањето на сопствената фолклорна традиција.

Покрај тоа што Ѓорѓи Македонски има огромна заслуга за Македонскиот балет, тој во последниот ангажман во Македонскиот народен театар, како што самиот вели, „бев оставен да работам што ќе ми се даде... Во исто време, кога не добивав ангажман на матичната сцена, како гостин кореографирав и бев педагог на Истамбулската опера“.[42]

Одзивите за работата на Македонски во Турција секогаш беа позитивни. Дел од нив среќаваме и во нашиот печат: „Рецензии објавуваат „Цумхуриет“ и „Акшам“. Најубаво во операта на Келман „Кралицата на чардашот“ секако дека беше кореографијата. Почесниот гостин од Југославија потврди дека ја знае својата работа, афирмирајќи се како творец на модерна кореографија која притоа ги запазува традициите на класичниот балет“.[43]

Скромен во своите барања, Македонски не може да ја исполни ни својата последна желба: „Сè уште немаше закон за бенифициран стаж на балетските уметници, но мене ми доаѓаше времето за пензионирање и без бенефиции за стажот. Сакав да поставам една претстава, како мој подарок на публиката. Сакав да ја поставам „Дафне и Клое“ од Равел. Мизички материјал за неа немаше во театарот, па беше побаран од Софиската опера. За тоа и доста се плати, за преписите. За да поставам една претстава, со која ќе се одделам од публиката, одлука имаше и на Уметничкиот совет на Операта и Балетот и на Работничкиот совет. Но, сепак, не ми беше дозволено да ја поставам „Дафне и Клое“ (преубава музика, убаво сиже и нешто сосем ново за Скопје). Некој работеше на тоа да не ја добијам таа можност. Ми остана само решението „за спомен“.[44]

На 1 декември 1972 година доајенот на Македонскиот балет, еден од најзаслужните за создавањето на балетската уметност во Македонија заминува во пензија без посебни свечености и прослави.

Никој во државата и Театарот, ни тогаш, па ни потоа, не се сети да го наградат Македонски за сите негови заслуги и самопрегорна работа, во создавањето на балетската уметност кај нас.

Доволно е да ги набројиме неговите кореографски дела кои по својот обем, уметнички квалитет, актуелност во дадениот момент, ја прават личноста на Ѓорѓи Македонски вистинска уметничка фигура. Ако на ова го додадеме и неговиот педагошки талент за создавање на првите балетски кадри, неминовен е заклучокот дека во дадениот историски момент тој ја одигрува својата исклучително тешка улога.

Изминатиот временски период од педесет години балетска традиција во Македонија е потврда за вредностите втемелени од основоположниците на оваа уметност кај нас. Ѓорѓи Македонски како прв шеф на балетот, педагог и кореограф, во историјата на Македонскиот балет стои високо на пиедесталот на најзаслужните личности од оваа област во културата на македонскиот народ.

---

42 Олга Спирковска, Театарски гласник бр 33 мај 1989, Скопје, Создавањето на балетот - разговор со Ѓорѓи Македонски, стр 10.

43 Нова Македонија. Другите за нас, Пишува турскиот печат за кореографијата на Ѓ. Македонски во операта „Кралицата на чардашот“, 17септември 1967, стр. 8

44 Олга Спирковска, Театарски гласник бр 33 мај 1989, Скопје, Создавањето на балетот - разговор со Ѓорѓи Македонски, стр 11.

Ние правиме театар – а со што се занимавате вие

Разговор со Кристел Хофман

Разговорот со Д-р Кристел Хофман – универзитетски професор, ментор на идни театарски педагози, е воден за време на одржувањето на Меѓународниот семинар за режисери на театри за деца и младинци, во првата половина на јуни 2003 во Хановер).

Јас се грижам за моето дете!

Дали, навистина секој од нас родителите може да ги изговори овие зборови?

Ние искрено веруваме во тоа дека некој друг кој е обврзан да го прави тоа заедно со нас, односно да ги воспитува нашите деца (градинката, школата, клубовите, спортски сојузи...). Веруваме, дека некој друг е виновен за тоа што денес ние како родители немаме контакт со децата, затоа што лошите педагози не успеале да го заинтересираат детето ни за спорт, ни за музика, затоа што нашите деца се интересираат единствено за игри на компјутер и „прегласна" музика, затоа што тие не живеат онака како што би сакале ние и не се интересираат за оние работи кои ги очекуваме ние, а на нашите прашања, кои според нивно мислење, се недозволиво мешање во нивниот личен (!) живот, одговараат грубо.

Просто е невозможно да се објасни која грешка била пресудна во воспитанието. Дали причината е во тоа што се менуваат поколенијата, светот околу нас и неговите барања од младите луѓе, законите според кои растат и се развиваат поколенијата што доаѓаат?

Но, да се обидеме да одговориме на некои од овие прашања заедно со човекот кој сиот свој живот го посветил на проблемите на влијанието на уметноста врз децата и младите, Кристел Хофман:

Сите деца доаѓаат на свет со еднакви способности – вели професор Хофман. – *Кога ќе се роди нов човек, се јавува нова надеж и се отвораат нови можности. И така – од генерација во генерација. Децата ги учат да читаат и да пишуваат, а да се учат како да играат, тоа не е неопходно. Играта се јавува како огледало на светот, нешто што го опкружува детето и воедно е средство за спознавање на светот. Токму таква карактеристика на одразување на светот што нè опкружува има и театарот. Прашањето е во тоа: како, имено, тој свет да им биде преставен на малечките.*

Кој од сегашниве генерации чувствува потреба за театарска возбуда и доживувања? Мислам дека ако ги запрашаме самите кога последен пат биле в театар, одговорот речиси и може да се претпостави – отприлика би гласел: „Не можам точно да се сетам", или во подобар случај, можно е да се добие одговорот: „Од школски денови, со учителот". И ако, по таквиот одговор, јас би му подарила гратис билет за в театар, тој сигурно веднаш по моето заминување би завршил во метален контејнер или би го искористил некој друг.

Доколку изборот би паднал на младинец којшто в гимназија во одделот за слободни активности се определил за уметноста, тој без сомнение би се послужил со контрамерка... И таквите не се малку. Но, ако случајот ве одведе до некој младинец кој не толку одамна со својот клас бил на некоја здодевна и за него тешка/мачна претстава, тој ќе се откаже од следна посета в театар. Ако, пак, наидете на некој музички фан во чија соба видовите се излепени со постери од модерните групи, тој би можел да ви одговори: „А, што може да пружи театарот?"

Моите набљудувања зборуваат за тоа дека, доколку некој младинец има специјален круг на интереси, на пример, да свири на некој музички инструмент и сл., тој ќе се интересира за театарот.

Театарот веднаш треба да го определиме како „леб насушен". Од една страна, младите многу порадо одат в кино одошто в театар. Но, од друга страна, сè зависи од темата/содржината на претставата. На пример, ако им предложите да го гледаат „Хамлет", тие најверојатно ќе ви одговорат: „А зошто, јас немам поим за него!"

Не значи ли тоа дека театарот останува надлежност на малцинството на средношколци и деца чии родители оделе и одат в театар? Не значи ли тоа дека театарот е осуден со време да изумира?

Со појавата на филмот на театарот му прорекувале дека полека ќе згаснува. Но, театарот сепак преживеа. Во оваа смисла за мене од особено значење е името театарот за деца. Зошто?

Кога пред нас е група деца, во неа можат да се најдат претставници на сите слоеви од населението. Исто е и в училиште. Имено, на таа возраст исклучително е важно какво семе ќе посееме. Подоцна веќе ќе биде доцна за да се поправи што било. Неопходно е да се постави основа на почетокот на развојот и да се разбуди потребата од театар. Неопходно е да играте со детето и заедно со него да го направите првиот чекор од играта кон театарот.

Доколку детето во најрана возраст само еденединствен пат стапнало на сцената и прочитало некоја наједноставна песна, тоа потоа ќе го помни цел живот. Доколку некои деца играле во школска претстава, по многу години тие со задоволство ќе си спомнуваат на тоа како на важен настан. Зошто?

„Јас не можам да се сознаам самиот себеси. Нужна ми е за таа цел, да речеме, кукла. Јас стојам пред огледалото и го гледам својот одраз, но сепак не можам да се сознаам себеси. Но, по реакциите кон мене јас се осознавам самиот себеси."

Со што може да се објасни фактот што поголемиот број предучилишни установи, по правило, не се стремат да посеат семе и да развиваат, со посредство на играта, кај најмладите наклоности и така да ги запознаваат со светот?

Во последните неколку години токму таа ситуација ме интересира и ме беспокои повеќе од сè друго. Педагозите и воспитувачите не можат да го научат т.н. Darstellendes Spiel по академски пат. Тоа треба да се учи практично. Заедно со театарските педагози од три театри разработивме специјален план распореден на 35-часовен курс. Но, за да успее тоа, воспитувачите треба да бидат ослободени од работа за да се посветат на практичната работа. Таков курс би требало да се воведе како дел од основната образовна програма на воспитувачите кој би завршувал со испит. Оваа потреба за ваков тип образование на воспитувачите и педагозите ја сметам за неоспорна.

Повелете, неколку збора за мајките и татковците, за бабите и дедовците?

Многу би сакала возрасните кон играта на децата да се однесуваат со многу поголемо внимание и уважување. Уште подобро би било, доколку би играле заедно со нив. Кога нашите германски родители сакаат да се ослободат од децата, тие им велат „Оди поиграј си!" Но, детето е напрегнато, - тоа е подготвено во секој момент да ја прекине играта?.. Тажно е да се набљудуваат родителите кога по завршениот викенд со неверојатна брзина ги влечкаат своите деца по своите работи за возрасни. Јас, исто така, бев мајка која е „вработена". Немањето време не е оправдување за отсуството на внимание кон интересите на детето. И никаков театар нема да го замени радосниот контакт во семејството, заедничката игра, интересните прошетки...

Децата постојано се учат auf Schritt und Tritt. Јас, исто така, мислам дека децата учат на училиште, а потоа – и преку животните односи со членовите на семејството... Ние ги моделираме нивните потреби, ориентирајќи се според сопствените и толку. Не треба да се губи предвид дека ние со тоа го задоволуваме нивното љубопитство, особено со оглед на фактот што нашето слободно време е многу ограничено.

Кога ги набљудуваш учесниците на семинарот, разбираш, дека театарот за деца го прават посебен вид луѓе, - „возрасни деца"... Со каква искреност и љубов кон децата тие одат во создавањето на театар за младите? Тешко е да се помисли дека нивниот труд може да се покаже залуден....

Нема ни три дни откако некој ме запраша дали театарот има иднина? Јас му одговорив – да, но за театар од кој тип?!

Претенциозните огромни зданија на државните театри остануваат како репрезенти на власта, како сведоштво за тоа дека власта се украсува себеси со уметноста. Операта и високата уметност денес не можат да се одвојат од националната идентификација. Имено тие, со нивните несразмерно скапи билети, свртени кон елитата, немаат иднина, – јас сум повеќе од сигурна во тоа. Нивниот крај – е прашање на времето. Иднината, пак, е во народниот театар, театар достапен и разбирлив за мнозинството. За да се оствари тоа, младината мора масовно да биде привлечена во театарот. „Ние правиме театар, а со што се занимавате вие?"

Разговорот го водеше
НИНА МАЗУР

Иван Ивановски

Живееше за театарот до последниот здив на животот

*Против заборавот на времето: 25 години од смртта на еден од основоположниците на македонското актерско творештво – **ДИМЧЕ СТЕФАНОВСКИ** (1921–1978), долгогодишен директор, актер и режисер на Битолскиот народен театар*

Не знам точно кога првпат се сретнав и се запознав со Димче Стефановски. Знам дека на неговата матична сцена – Народниот театар во Битола сум го гледал безброј пати, сум присуствувал на негови постановки, знам, исто така дека со него сум поминал повеќе деноноќија на театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, (член на Организациониот одбор на овој фестивал беше 9 години), потоа на Стериино позорје во Нови Сад, на кое присуствуваше како член на Главниот одбор на Позорјето итн. Димче Стефановски, доајен на македонската глума, во вистинската смисла на зборот, беше „душа“ на театарот во градот под Пелистер. Го познавав како човек необично трудољубив, иницијативен, срдечен, оптимистички расположен и во најтешките моменти за него и за театарот во кој создаваше. Умееше да биде едноставен, тих, разговорлив, но и темпераментен, импулсивен во реакциите кога требаше да застане во одбрана на интересите на театарот. Ништо не го привлекуваше повеќе, ни посилно од театарската носталгија. Прв доаѓаше во канцеларијата кога беше директор, прв беше на сцената кога требаше да се најде на проба или на претстава, а последен го напушташе работното место. Работата за него беше сè – и радост, и тревога; ѝ се предаваше беспоштедно, со речиси невидена страст и понесеност. Се сеќавам, кога доаѓавме на премиери на Битолскиот народен театар, прв нè пречекуваше и последен нè испраќаше со срце секогаш широко отворено за искрен и спонтан дијалог, со убави зборови. Ведриот дух не го напушташе ни кога сериозно се разболе. Сè додека тешката болест цврсто не го прикова за постела, Димче Стефановски не пропушташе да настапува, да доаѓа на проби, да гостува со својот ансамбл, односно со претставата „Свадбата на Мара“ од Владимир Костов, во режија на Љубиша Георгиевски (ликот на докторот беше негова последна улога) – на речиси сите најрелевантни фестивали во поранешна Југославија. Веруваше дека уште долго време нема да ја напушти театарската сцена, на која ѝ посвети повеќе од четири децении плодна дејност во својот релативно краток животен пат... Од неговите најблиски имав слушаното дека речиси до последниот миг на животот не се делел од радиото за да го чуе моето јавување во специјализираната емисија од областа на културата и уметноста „Соочувања“ или во

ДИМЧЕ СТЕФАНОВСКИ И ОЛГА НАУМОВСКА ВО „ГРОЗЈЕ НА СОНЦЕ" (1966 ГОДИНА)

пладневниот радиовесник за некоја тековна премиера на неговиот матичен ансамбл или за некои други театарски случувања во Македонија итн.

...Навраќајќи се на сеќавањата за Димче Стефановски, некаде наидов на податок дека во сезоната 1933/34 година во Битола е основан театарот „Добро поле", во кој дебитирал младиот Димче Стефановски, привлечен од театарската уметност како со магнет...

„Таа година за мене, а следната и за мојот брат Ацо Стефановски беше пресвртна. Започнав со мали, речиси безначајни ролји – во „Зулумќар", во „Печалбари" од Антон Панов. Така беше сè до крајот на сезоната 1940/41 година, т.е. до почетокот на II светска војна..." (Ова се зборови на Димче Стефановски симнати од архивската лента што се чува во Радио Скопје). Извесен период, сè до капитулацијата на фашистичка Бугарија, Димче Стефановски помина во тогашниот Областен бугарски Народен театар, за веднаш по ослободувањето да ја режира првата претстава на македонски јазик „Ѓоре Магаревски" и нешто подоцна и првата целовечерна претстава на Битолскиот театар – „Парите се отепувачка" од Ристо Крле. Негова огромна заслуга е афирмацијата и грижата за негувањето на нашето драмско наследство и на современата македонска драматургија. Беше суверен толкувач на дела од Нушиќевиот репертоар. Чувствувам потреба да ги истакнам и многуте други негови креации во „Бегалка" (Аџи Трајко), во „Вејка на ветрот" (Велко), во „Хамлет" (Полоний), во „Тартиф" (насловната ролја), во „Ревизор" (Градоначалникот), со чиј лик во 1965 година прослави три децении плодна актерска дејност... Зар можат да се наведат сите – близу 150, не вклучувајќи ги во тој број неговите остварувања на филмот, ТВ, радио-драмскиот израз, гостувањата.

Во творечката биографија на Димче Стефановски важни компоненти претставуваат неговите ангажмани во развојот на драмскиот аматеризам не само во Битола, туку и во Западна Македонија, во организирањето на театарскиот живот кај нас воопшто.

Се знаеше, таму каде што треба да се решаваат клучни проблеми и задачи од областа на театарската практика, секогаш се наоѓаше Димче Стефановски. Беше член на Одборот за театарска уметност при Републичката комисија за културни врски со странство, претставник на битолската општина во Секцијата за театар при заедницата на градовите на Југославија, член на Комисијата за испитување на состојбите на театрите во Македонија, што ја формира Собранието на Македонија и др.

Најдраги му беа трите ноемвриски награди на градот во кој беше роден и во кој создаваше – Битола, како и Републичката награда во 1950 година...

...Уште многу нешта можат и веројтно треба да се кажат за богатиот и разновиден творечки опус на Димче Стефановски. Тоа просторот не ми го овозможува.

Но и оние факти што ги изнесов недвосмислено укажуваат на неговото исклучително место и значење во развојот на македонската театарска култура воопшто.

Ѓурѓица Јовановска

Легендата продолжува

Зоица Пуровска и Зоран Велевски, сценски и брачен дует, се наоѓа на заслужен одмор. Тие подготвуваат балетско студио за млади надежи, чие отворање ќе се случи наскоро

Во времињата зад нас, балетот не бил доволно ценет како уметност и често бил третиран како вид на физичка вештина. Иако подоцна станал почитуван во одредени општествени слоеви, сепак бил доживуван како забава. Големите уметници укажувале на понижувачката положба на уметноста на играта но, дури по реформите во балетот на Ж. Ж. Новер во 18 век, успева да се афирмира уметничкото во играта. Оттогаш па наваму, особено во 20 век, на играта сè повеќе се гледа како на исклучително сложена уметност која е во постојан подем. Оттука и појавата на многу ѕвезди како Марија Талјони, Фани Етслер, Ана Павлова, Маја Плисецкаја и др., кои ги доживуваме како легенди во историјата на балетската уметност.

Во нашата средина балетската уметност го зазема своето место дури по Втората светска војна, кога во 1949 год. се основа балетскиот ансамбл и балетското училиште, кои во континуитет опстојуваат и се развиваат, градејќи ја својата историја. И балетот кај нас имаше и има свои ѕвезди, чие постоење и поетско творење ги издвојува само исклучителните, легендите за кои пишува историјата. Првата пионерска генерација, која е и основоположник на балетот, издвојува едно име на балерина која станува примабалерина и како таква дејствува две и пол децении. Тоа е Натка Пенушлиска - Митровска која се смета за легенда на македонскиот балет. Имаше и други примабалерини според тоа што и како толкуваа. Секоја од нив има свој придонес во развитокот на балетската уметност но, не секоја може да се нарече и легенда. За да се добие овој епитет веројатно треба да се родиш и да бидеш предодреден за тоа. Да имаш среќа наречниците на третата вечер да ти речат *„да биде здрава и лична, балерина да биде, ѕвезда да стане и легенда да постане."*

Така, во една од најромантичните улици во Скопје, во улицата на багремот и липите, која води кон градскиот парк, Илинденска бр. 43, во семејството Пуровски на 1 септември 1956 год. се роди третото женско чедо кое го доби името Зоица и која имаше среќа наречниците да ѝ ги упатат токму овие зборови. И кој веруваше дека тоа мало, слабичко дете со големи зелени очи, чија боја се менува според годишните времиња, ќе стане балерина, и тоа примабалерина чии уметнички дострели ќе влезат во аналите на легендарните балетски уметнички творби. Се разбира никој,

освен тие, наречниците. Зоица Пуровска беше темпераментно, слабичко девојче, кое безгрижно растеше. Се дружеше и беше дете-лидер. Не знаеше дали го сака балетот, но затоа нејзините две постари сестри добро знаеја дека сакаат нивната најмала сестра, галениче во семејството, да стане балерина. И откако отпорот на мајката попушти, двете упорни сестри ја запишаа Зоица на 10-годишна возраст во Балетското училиште за кое грижа водеше Тања Петковска како директор. Азбуката ја учеше од повеќе педагози од кои ги издвојува Н. Пенушлиска и Е. Кушовска. Пенушлиска, зборувајќи за талентот на Зоица и сметајќи ја за нејзина достојна замена, ќе рече:

„Постојат повеќе млади и талентирани балерини. Лично јас имам голема доверба во едно име – Зоица Пуровска. Таа уште како ученичка повремено настапуваше на професионалната сцена. Би сакала сите да го свртат вниманието кон нејзиниот талент и да помогнат. Многу е важно на младиот талент навреме да му се даде поддршка.“

Следејќи ѝ убава иднина, Е. Кушовска ќе изјави: *„Зоица голем дел од школувањешо помина токму во мојата класа. Можам да речам дека беше трудољубива и амбициозна, и тоа во најубава смисла на зборот. Зоица Пуровска е една од оние балерини за кои допрва ќе се говори.“*

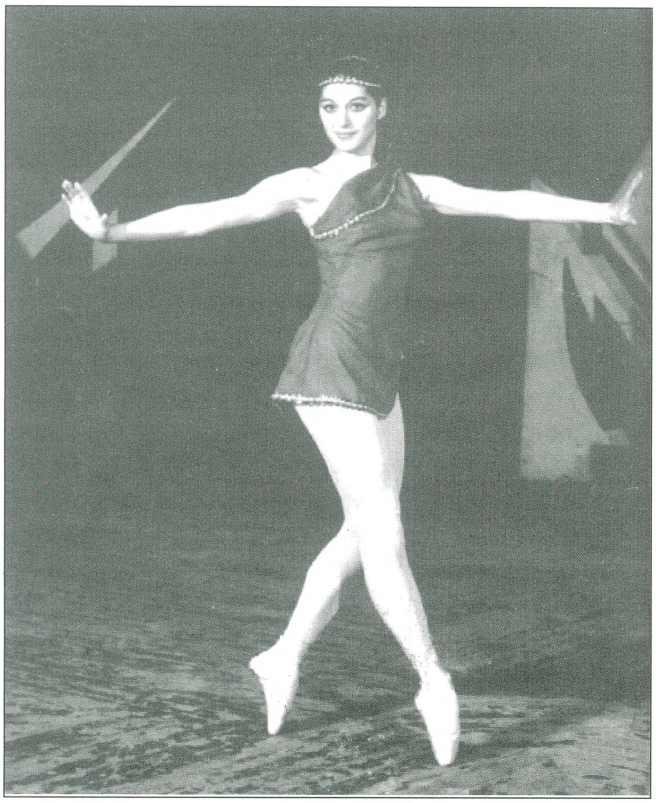
Јурий Мјачин - педагог и кореограф од Русија, уште како ученичка ја покани да игра во неговата поставка на балетот „Дон Кихот“. Откако на пробите беше пријатно изненаден од лесноТијата на нејзината игра, тој на уво ѝ шепнал: „Зоја, ти ќе бидеш ѕвезда во Југославија.“ Прогнозата се оствари, зашто на X балетско биенале во Љубљана во 1982 год., за ролјата на Мехмене Бану во делото „Легенда за љубовта“, таа беше проглсена за најдобра балерина во поранешна Југославија.

Следејќи еден од часовите на Балетското училиште на кој вежбаше ученичката Зоица, го забележав степенот на упорноста и одговорноста на оваа талентирана ученичка. Беше поставена доста тешка вежба што учениците требаше да ја изведат. Кога тие направија dévèloppé настрана и во таа поза требаше да отстојат повеќе тактови, нозете почнаа да им паѓаат. Само ногата на Зоица остана да стои докрај на бараниот такт, иако се тресеше од напор. Одеднаш потече крв од нејзиниот нос. Овој миг проговори за упорноста и желбата да се совлада и невозможното во моментот. Тогаш веќе знаев дека ова дете ќе направи голем успех.

„Во текот на школувањето имав повеќе педагози, од сите научив по нешто“, раскажува Зоја. *„Во нижото азбуката, подоцна усовршување на техничкиот израз. Од Н. Пенушлиска научив дека балетот не е само механичко повторување на вежбите, туку и размислување, сценско нијансирање на движењата, додека Е. Кушовска ме научи на дисциплина и кондиција што во тоа време чинам недостасуваше. Средното училиште го завршив за три години, а четвртата заминав на едногодишна специјализација во Москва во класата на Софија Галовкина при Кореографското училиште на познатиот Бољшој театар. Беше ова големо искуство, зашто покрај предметите во наставата, го научив и рускиот јазик. Но, најважното е што таму во Москва, во срцето на класичниот балет, можев да видам многу претстави во изведба на врвни умешници, што го проширува видикот и го исполнува духот, особено кога се имаат само 18 години. Да се видат ѕвездите на класичниот балет како Маја Плисецкаја, Раиса Стручкова, Надежда Павлова е вистинско задоволство, би рекла богатство.“*

По враќањето во Скопје, всушност од 1972 год. започнува работниот век на Зоица во балетскиот ансамбл, што станува нејзина трајна вокација и преокупација. Во балетскиот ансамбл беше прифатена со задоволство бидејќи се знаеше дека станува збор за иден солистички кадар, кој и бездруго беше во дефицит. Мојата меморија бележи сведоштва за нејзините први настапи. Беше тоа ансамбловата игра „сегедиља“ во балетот „Дон Кихот“. Набрзо потоа ја видов нејзината убава интерпретација на „улична девојка“, за да го сврти вниманието со баханалката во „Валпургиска ноќ“ каде ѝ партнираше Марин Црвенов. Не знам дали да дадам предност на убавината со која пленеше или совладаноста на техничкиот дел од кореографијата, или подобноста во партнирањето зашто стоеше на сопствена нога и не му тежеше на партнерот. За оваа ролја таа ја доби наградата на весникот „Млад борец“ во 1978 год., која се доделуваше за осведочени уметнички вредности на млади творци. По овој повод младата Пуровска ќе изјави: „чувствувам радост, охрабрување, голем стимул но, уште поголема обврска.“

Кога како балетски критичар за весникот „Нова Македонија“ присуствував на IX балетско биенале во главниот град на Словенија, скопскиот



ЗОИЦА ПУРОВСКА ВО „ВАЛПУРГИСКА НОЌ" (1978)

балет настапи со „Охридска легенда" од С. Христиќ и кореографија на Димитрие Парлиќ, во која за првпат заедно во ова дело заиграа Зоица Пуровска и Зоран Велевски. Претставата беше добро изведена, играта на двојката во неа уште подобра, но најдоброто за мене беше приоѓањето на колегите од другите југословенски центри до мене, со честитки за претставата и зборовите „где сте крили ову дивну балерину досад?". И токму тогаш во 1981 год. за ролјата Билјана во „Охридска легенда", Пуровска добива признание за успешно остварен лик.

Кога МНТ по повод 30 години од своето постоење го подготви националното дело „Лабин и Дојрана" во 1980 год. од Т. Прокопиев, а во кореографија на О. Милосавлева кое беше изведено во Универзалната сала, зошто новиот објект сè уште не беше готов, се појави дилема кој да ја толкува главната женска ролја на премиерата. Двете балерини кои ја подготвуваа Дојрана, Ј. Сланева и З. Пуровска беа добри. Не ѝ беше воопшто лесно на О. Милосавлева да се одлучи помеѓу искуството и зрелоста, младоста и подготвеноста. Одлуката падна на Зоица, која со првенецот М. Црвенов како Лабин, беа двојка за респект, во чија игра доминираа стабилноста на партнерот, леснотијата во изведбата на техничкиот дел и младешкиот занес на балерината во музичко-кореографските лирски пасажи. Оттогаш наваму Зоица го добива и местото на прима-балерина од прв ред и како таква дејствува повеќе од 20 години.

Тоа што на Зоица ѝ овозможи да создаде огромен хорариум ролји во репертоарот на МНТ, не беа само талентот и работата сами по себе, туку пред сè сфаќањата и односот кон животот на една балерина, што е реалност вредна за почит. Мислата искажана и многу често чуена од повеќе играчи дека балетот бара и многу одрекувања, не секој играч и ја применува. Но, во случајот со Зоја таа е остварена докрај. Пуровска е од оние професионалци кои се лишиле од многу задоволства; не пуши, не пие, откажала бројни седенки и вечерни дружења зашто чувствувала дека треба добро да се одмори за утрешниот работен ден, во кој беше неуморна во вежбите, пробите или претставите. Прва влегуваше во просториите на театарот за да може да го почувствува воздухот во работните простории и да создаде психичка подготовка во себе. Прва влегуваше во балетската сала за да направи физичка подготовка на телото. Во соработката со своите колеги, партнери, педагози, репетитори или кореографи, секогаш беше добронамерна и приспособлива. Оваа определба беше единствен пат за да се дојде до врвот.

Не е можно во вака краток осврт за животот и делото на Зоица Пуровска да се говори за сите нејзини ролји и изведби, но треба да проговориме барем за оние најдобрите и наградените. Така, во 1983 год. во балетот „Легенда за љубовта" од А. Меликов и кореографија на А. Шиќера, таа ја толкува Мехмене Бану, драмска ролја со класично стилизирана определба. Оваа ролја, како по мера скроена за неа, ѝ овозможи многу лесно да ги совлада техничките барања и многу силно да ги изрази емоциите на преубавата кралица Бану, а со тоа да ја реализира нејзината уметничка имагинација за ликот. Најдрагата оцена дојде токму од колегите кои по претставата ќе ѝ речат: „Играше совршено, како швајцарски часовник". За оваа ролја градот Скопје ѝ ја додели наградата 13 Ноември.

Норман Диксон во 1984 год. го подготви балетот „Ѓаволеста девојка" од Ф. Херолд, во кој Зоица Пуровска ја толкуваше Лиза - темпераментна, млада и романтична девојка,

вљубена во Колас. Оваа нејзина впечатлива креација силно го задржа вниманието. За Зоица не беше необично да се справи со новиот начин на кореографирање, што овојпат дојде од Запад поточно Англија. Не беше ново да се види сета нејзина техничка подготвеност и продуховен актерски танец, но беше фасцинантно да се види нејзиниот драмско-пантомимски монолог во III чин, во сцената наречена соба, во кој таа на еден мошне суптилен начин ги изрази скриените љубовни емоции. Токму затоа оваа ролја ѝ го носи највисокото општествено признание - наградата 11 Октомври.

Кореографот Витолд Борковски реши ролјата на харемската убавица Зарема да ѝ ја додели на Зоица Пуровска во делото што го подготви во 1985 год. „Бахчисарајски фонтан" од Б. Асафјев. Зарема на Зоица беше зрела уметничка вредност во која таа изрази силни емоции, својствени само на оние највљубените. Оваа ролја одлично сфатена и изведена ѝ донесе признание за успешно остварен лик на Југословенското балетско биенале во 1985 год. во Љубљана. Токму затоа нејзината уметничка фигура се сместува во онаа група на играчи чие „поетско творење ги издвојува само исклучителните."

Уметничкото досие на Зоица издвојува ролји со класичен, деми карактерен или модерен фах. Успешните ролји во балетите „Лабин и Дојрана", „Жизел", „Лебедово езеро", „Ромео и Јулија", „Снежана и 7 џуџиња", „Ѓаволеста девојка", „Рајмонда", „Силфиди", „Бајадерка", „Дубровничка легенда", „Корсар" и др. се потврда за нејзината класична едукација, потоа „Охридска легенда", „Дон Кихот", „Легенда за љубовта", „Бахчисарајски фонтан", „Спартак" се потврда за комплетниот уметнички израз, додека добро се снаоѓа и во помодерни или неокласични изведби „Болеро", „Ад апсурдиум", „Зодијак", „Сосвездието на Конески", „Пинк Флојд" и др. Во сите овие дела таа најчесто или секогаш танцува со Зоран Велевски, нејзин партнер на сцената и во животот.

ЗОИЦА ПУРОВСКА И ЗОРАН ВЕЛЕВСКИ ВО „ПИНК ФЛОЈД" (1990)

Зоица и Зоран

„Со Зоран се знаеме уште од училиште. Во средношколските денови се создаде симпатија меѓу нас, но не ми се бендиса неговиот импулсивен карактер, заради што останаа само погледите. Подоцна кога веќе зачекоривме во животот, се случи да играме заедно во „Охридска легенда" на љубљанското биенале. Така играјќи и искажувајќи ги љубовните чувства на Марко и Билјана во делото, сосема несвесно или свесно ние заигравме и во приватниот живот. Најдовме многу заедничко што ги поддржа страстите и нè направи неразделни на сцената и во животот. Многу танцувавме заедно, многу се чувствувавме како партнери, со поглед зборувавме, заедно чекоревме, заедно дишевме. Затоа кореографите беа задоволни од нас, но и ние учевме од нив. Имавме среќа да работиме со врвни кореографски имиња. Многу се да ги набројувам но, сепак би го издвоила педагогот и репетитор Елеонора Стебљак од Киев, која во играчот умееше да го види и извлече најпотребното, скриено некаде длабоко во себе."

Навистина не е можно да се спомне Зоица, а да не се помисли на Зоран и обратно. Токму работата и љубовта кон балетската уметност ги спои и оддржа заедно еден цел умет-

нички век. Многу работеа, но затоа пак и резултатите не ги заобиколија. Зоран Велевски како првенец на балетот, партнер на сцената на Зоица, ги поседува истите награди со кои се стекна уметницата Зоица Пуровска - Велевска. Освен тоа, тие на двапати заедно учествуваа во Нови Сад на натпреварувањата за уметници и кореографи во 1982 и 1984 година, каде што освоија сребрени плакети. За нивното заедничко творештво, а по повод нивниот јубилеј во 1996 год. се подготви делото „Корсар", во кое тие ги толкуваа Медора и Конрад, говорат еминентни стручњаци и соработници кои работеле на овие простори:

„Театарот обајцата ги прими со големо задоволство, гледајќи во нив еден солистички кадар, кој ќе влијае на физиономијата на македонскиот балет. Со многу работа, преку богат и разнообразен репертоар, тие ги надминуваат своите претходници, основоположници на балетската уметност. Зоја и Зоран ќе ја повлечат многу високо развојната линија на македонското балетско творештво. Очигледно не згрешиле, ниту пак јас со својата педагошка интуиција и залагање", ќе рече Тања Петковска - редовен професор.

Композиторот Љубомир Бранџолица за соработката со Зоја и Зоран нагласува дека *„без нивните интерпретации и брилјантни креации мојата балетска музика не би ја поседувала онаа заемна поврзаност на визуелното и звучното, што соединети ми донесоа бројни изведби и најзначајни признанија во мојот творечки опус."*

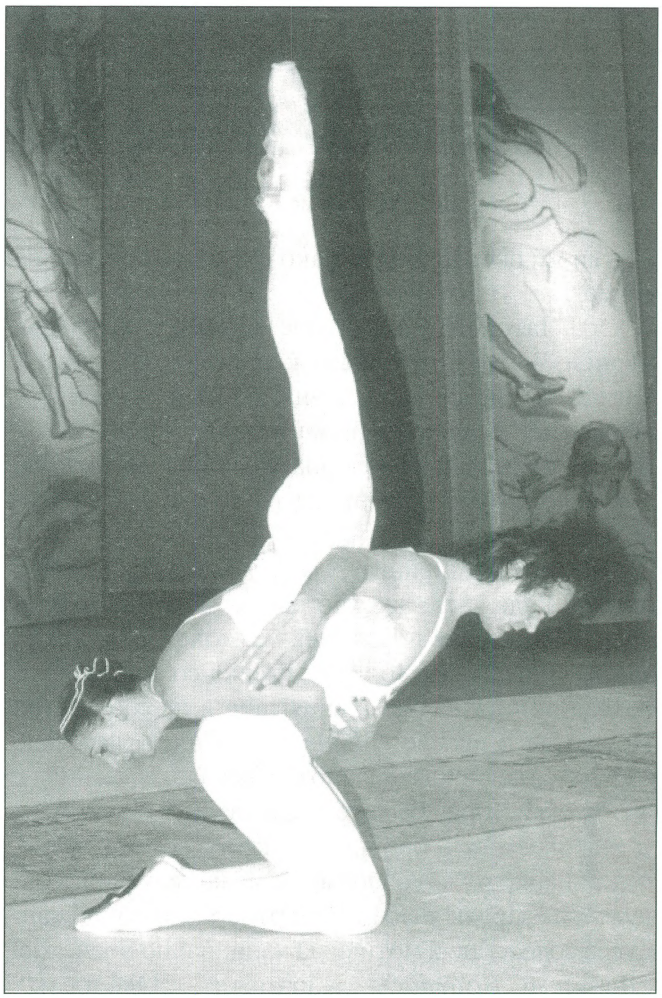
„Фасциниран сум од двајцата. Тоа е балетска двојка за пример, таков дует. Би посакал секој театар, секоја средина, и поголема од скопската. И обајцата можат да ја исполнат секоја поставена задача. Прифаќаат идеи без никакви негодувања но, и нудат свои решенија. Во работата се впуштаат целосно, до последниот атом на силите. Совршено ми е јасно зошто токму оваа балетска двојка е централна фигура на балетскиот ансамбл во МНТ во Скопје", вели Драгутин Болдин, кореограф од Загреб.

Работата на Зоица и Зоран, Анатоли Шикара од Киев (Украина), кој повеќепати работеше во нашиот ансамбл, ја оцени вака:

„Особено би сакал да ги изделам овие двајца балетски уметници како моќне успешен дует, како моќне успешна и среќна комбинација на двајца интересни балетски уметници кои се еднакви во својата стабилност, во својот висок квалитет."

Длабоко верувам дека сите овие оценки од страна на претходно цитираните високо еминентни луѓе во балетската уметност ја прават вистинската слика за уметничката вредност, која за Зоица и Зоран е многу позначајна отколку и самите награди. Тоа што според мене ја заокружи уметничката вредност на ова дуо, беше комичната интерпретација на брачен пар во модерниот балет „Пинк Флојд", во играта со фотељите. Во овој дел од балетот тие ги изразија емотивните расположенија пред легнување со брачниот другар, поточно љубов преточена во брачна навика и обврска. Овој комичен дует, извонредно изведен и вклопен во делото, постигна врв во интерпретаторството на дуото.

Еден ценет кореограф кој често гостуваше и престојуваше во МНТ, согледувајќи некои околности во средината, ќе ја поучи Зоица:



ЗОИЦА ПУРОВСКА И ЗОРАН ВЕЛЕВСКИ ВО „ГОЛЕМИОТ БАХ" (1995)

ЗОИЦА ПУРОВСКА И МАЛАТА АНГЕЛА

„Ти си ми цвет но, цветот ако се остави во пустина венее“...

Затоа ѝ сугерираше повеќе гостувања, турнеи, натпреварувања, конкурси, фестивали каде што ќе биде забележана, ангажирана и афирмирана на поширок простор. Оттука и многубројните патувања на Зоица, сама или најчесто со Зоран како нејзин партнер на сцената и во животот.

Најреномираните југословенски центри, каде што и настапите беа најбројни, Љубљана и Белград, беа голем предизвик, зашто токму таму Зоица се стекна со највисоките награди и признанија. Танцуваше и на сцените на Нови Сад, Сараево, Дубровник, Сплит, насекаде забележана, прифатена, поздравена.

Зоја и Зоран беа дует чија квалитетна игра им овозможи бројни патувања во странство, најчесто како презентери на македонската култура, заради што и репертоарот што го танцуваа содржеше и мотиви на национално обележје: „Лабин и Дојрана“, „Карамита“, „Одблесок“, „Охридска легенда“, но и велелепно изведениот па де де „Спартак“ (А. Хачатуријан), кој насекаде беше проследен со овации. За гостувањето на македонскиот балет во Рубе (Франција), весникот *Обсервер* ја даде следната оценка:

„Најубавиот момент во претставувањето на македонскиот национален балет беше брилјантното па де де „Спартак“ на Зоица Пуровска и Зоран Велевски.“

Танцуваа и во Италија пред аудиториум од 10.000 гледачи, беа видени на сцените во Варна (Бугарија), Лоџ (Полска), Ташкент (Узбекистан), Австрија, Торонто (Канада) и во нам така далечната Кина во провинцијата Џангси, каде што го претставуваа македонското културно творештво.

Осведочените награди и признанија, бурните аплаузи и овации говорат за постоењето и дејствувањето на ретко вредната и талентирана уметница Зоица Пуровска чиишто творби се гордост на балетското творештво кај нас.

„Среќна сум што го имав Зоки за партнер, зашто на сцената функционираме одлично. Тој ми овозможи да искажам сè што знам и умеам, сè што носам во душата за ролјите што ги толкував, зашто ние секогаш се разбираме, се толерираме и се надополнуваме. Токму затоа успешно функционираме и во приватниот живот, каде што децата го имаат приматот. Се трудиме добро да се организираме околу обврските на работа и грижата за децата. За нив тука сме секогаш.

Ги учиме да се сакаат, да простуваат, да бидат самокритични, да станат свои и успешни личности. Мислам добро ни оди, зашто Игор е при крај на студиите по ветерина, Јоана речиси социјален работник, но искажува и љубов кон дизајнерството, а 9-годишната Анѓела, галеничето и судијата во семејството го посетува и Балетското училиште каде што е втора година“, вели таа.

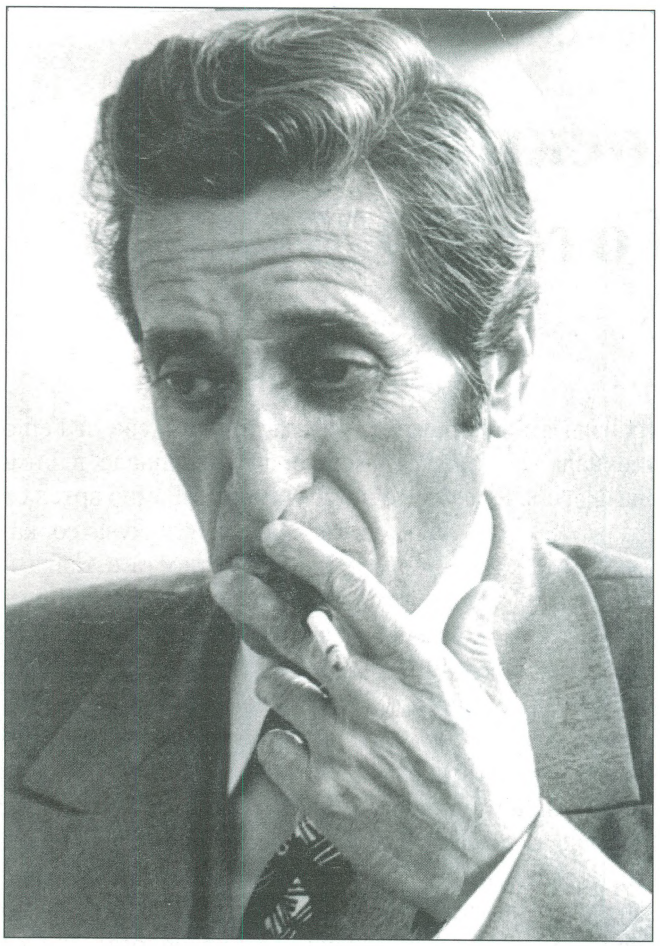
Денес, овој сценски и брачен дует се наоѓа на заслужен одмор. Но, бидејќи ниту сакаат ниту умеат да одмораат, Зоица и Зоран подготвуваат балетско студио за млади надежи, чие отворање ќе се случи наскоро.

„Тука ја гледаме нашата иднина, во работата со млади, зашто најважно е да се пренесе насобраното искуство, да се работи; факт е дека само работата го одржува духот“, завршува Зоица.

Блаже Алексоски

Кирил Жежоски Жеже – прилепскиот Тото (1927-1981)

Кирил Жежоски - Жеже, меракот по Театарот го почувствувал уште во училишните денови, во школската драмска секција во Гимназијата. Прва претстава во која играл била „Змејова свадба“ во 1942 година. Жеже веднаш паднал в очи кај професорите: „Како талентиран актер-аматер кој може да глуми старци, ликови кои ја заминале половината на животот“. Ретко останувала документација од школските претстави. Жеже сепак сочувал една фотографија од неговата прва улога, ја чуваше како многу сакан спомен. Како шестокласник многу успешно ја толкувал улогата на „стар бел дедо“ во многу популарната пиеса за тогашно време „Трајан овчарот“ и во други школски претстави. „Во една претстава - кажуваше со големо задоволство - еден од професорите, Рампо Аче, многу строг професор, ми беше син, јас му бев татко. Покрај тоа што комедијата беше смешна, публиката многу се смееше и со тоа што професорот беше син. Кога ќе му речев: „Е море синко мајчин, оти не слушаш постари“, публиката гласно се смееше, аплаудираше. Покрај гимназиската аматерска секција во Прилеп постоеле драмски друштва меѓу монополските работници во „Монополо“, меѓу чаршузлиите занаетчии, меѓу студентите. Жеже речиси секогаш бил присутен во претставите, баран бил „да игра старци“. Играјќи во школските претстави, се запознал со Љубица, идната Жежоска, иден суфлер во Прилепскиот театар сè до пензионирањето. Со формирањето на професионалниот Театар, Киното од Напевци стана Народен театар, Жеже ја напуштил Гимназијата, станал професионален актер. И денес анегдота нумеро прво е примањето на Жеже и Гешо за актери во театарот, се пренесува од постарите актери на помладите. На конкурсот за примање на актери што го објавил Театарот, се јавиле Жеже и Гешо. Тогашна жири комисија била: Директорот на Театарот Рампо Конески, Аце Михајлески прв режисер, Димче Шилоски, еден од најстарите аматери во Прилеп. На прашањето од Рампо Конески дали јавените кандидати знаат што е тоа уметност, Жеже и Гешо почнале да кажуваат нешто што слушнале в Гимназија, гмечеле нешто ни мое, ни твое. Рампо вртел со главата, сакал да каже дека не се сложува со кажаното. На крајот им рекол: „Уметноста е танка и осетлива работа, уметноста е едно преживање“. Жеже и Гешо биле примени, ја започнале професионалната кариера. Лесно се адаптирал Жеже меѓу своите колеги професионалци кои биле казанции, бозации, прематари, сите некогашни аматери. Сите знаеле „по нешто“ за Театарската уметност, режисерите биле поопитни актери прославени како аматери. не знаеле теорија за театарот, „ама знаеле да глумат, дарбината ги учела“. Да си има тоаш шести клас Гимназија значеше многу, зашто меѓу актерите имаше само неколку учени - недоучени. Жеже никогаш не се почувствува како учен меѓу своите колеги. Напротив. Неговата работна дисциплина не правеше никаква разлика меѓу учен и неучен, важен беше само талентот. И желбата да се биде секогаш на висина. Режисерите и во професионалниот театар веднаш ја забележаа неговата дарбина за толкување на комични ликови, „дека е смешен, дека физички многу личи на италјанскиот филмски актер Тото“. Со првите стапки на професионалната сцена, Жеже почна многу успешно, сигурно, се наслутуваше актер кој ќе биде првенец, актер кој не знае да оствари слабо сценско остварување, меѓу првите улоги кои беа забележани и од публиката и од критиката беше дедо Коњо во „Печалбари“ од Антон Панов. Имав прилика да го видам во улогата на дедо Коњо, улога многу добра одиграна за сеуште младиот неопитен актер. Видов многу претстави на „Печалбари“, не видов подобро остварување од Жежета. Улога која остана во сеќавање на првите години од неговото творештво беше Замфир во „Зона Замфирова“, улога која многу ја сакаше. После „Зона“ дојдоа на ред поголеми и помали улоги, успехот секогаш беше присутен. Со секоја нова улога Жеже стануваше се поголем мајстор

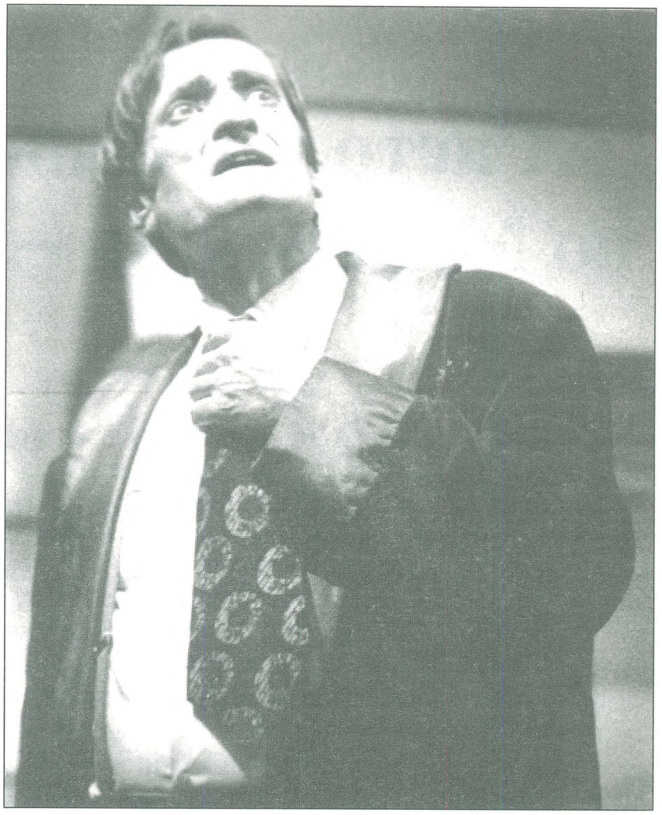


КИРИЛ ЖЕЖОСКИ
ВО „СМРТТА НА ПАТНИКОТ"

на сцената, се повеќе го сакаше публиката. Од неговиот дедо Коњо, па се до неговото најголемо сценско остварување Вили Ломан во „Смртта на трговскиот патник" од Артур Милер, Жеже го мина трнливиот пат како актер кој беше пример за една генерација актери која го започна театарското дело во Македонија: и како историја и како школо. Историја, зашто со него и сличните на него беа првите кои станаа професионалци; школо, зашто се што идеше по нив се учеше од нив, тие беа првите даскали на идните професионалци. „Ние кои не знаевме ништо за театарот, им кажувавме што е театарска уметност на тие кои знаеа колку и нас - се шегуваше честопати Жеже - пренесувавме знаење што го прифаќаше тогашната генерација: Да се мисли за театарот преку призмата на животот, но и да се мисли и за животот преку призмата на Театарот". Одликата на тогашната генерација беше и остана: Верување во мисијата на Театарот како уметност која може да го промени светов, да создаде племенити чувства кај човекот, човекот да биде почовечен, похуман, да прозвучи гордо. Тоа беше генерација на катери кои мислеле дека играта на катерите почнуваше и завршуваше: Се како во животот. „Не треба глумење и правење Театар на претставување, не се потребни апстракции, ами да се доживее ликот со сите негови психо-физички особености, да нема лажно претставување". Одлика на генерација која секогаш тргнуваше од светот на авторот, на времето, од духот на епохата и од идејата на драмското дело. Бидејќи и јас бев актер од таа генерација - (Станав актер после петгодишно постоење на прфесионалниот театар) - и јас прв пат слушнав дека постоел „Систем по кој се глуми", првпат слушнавме за театарски термини кои ги носеа некои постари актери кои ги научиле по театрите во Белград, Софија, Скопје. Акерите од таа генерација веруваа во функцијата на Театарот без секаква резерва, Театарот за нас беше училиште на моралот. Долги години работев со Жеже, и како актер и како режисер, па желбата ми е да ги најдам оние карактерни особини во човекот и професионалецот, она што го носеше како талент и негова одлика во професијата, зашто Жеже беше токму оној претставник на таа генерација што и даде белег, особини карактеристични за времето. Прво, без претерување можам да речам дека да се биде партнер со Жеже во претстава претставуваше среќа и задоволство, зашто неговата игра секогаш носеше инспирација, поттик да се биде како него, „Да се гледа театар в театар", да се заборавиш дека си актер, да се ставиш во функција како гледач. Мене честопати ми се случуваше да се заборавам дека сум актер - партнер со него, театар гледав на сцена. Тоа е одлика на голем актер. Способност да се зарази гледачот со своите доживувања и своите мисли, да го зарази партнерот со својата игра, да го понеси во играта. Потоа, Жеже имаше дарбина да го приближи ликот до публиката, непосредно, не наметнувајќи се ни малку, секогаш барајќи го човекот во човекот, нечовекот во човекот. Твореше преку себеси, но без да се изгуби себеси. Пленуваше со својата уверливост на сцена, секогаш играјќи без театарски гестови и поза, го бараше карактерното во ликот, го синтезираше, внатрешно го осмислуваше ликот. Чувството за професионална свест никогаш не го напушташе, и оној пат кога беше понесен од публиката, не се забораваше, зашто неговата творечка индивидуалност беше строго воспитана, не потпаѓаше на задоволството од други комичари „Да прават керефеки на сцена". Тој добро знаеше дека „Смешниот актер, ако е талентиран, добар е и во трагичните и комичните роли". Всушност, тоа е Театарот на Шекспир.

Неговите ликови се галерија на живи луѓе, играни без патос, без лошата театралност, без себепокажување. Неговиот хумор никогаш не беше надворешен, не го бараше со надворешни средства, а во карактерот на херојот, во психолошките реакции, во нивното животно поведение. На актерот Жеже не му лежеше апстракната стилизација, се чувствуаше како во туѓа кожа. Како и сите ние ја сакаше реалистичната игра. но тоа не значеше дека тој не бегаше од битовата фактологичност, од сите наивитети со што е оптоварена нашата битова драматургија. Здравиот хумор со кој беше надарен Жеже наликуваше на големите актери кои ги засмеваат гледачите, а малку се смеат во животот. Жеже оствари голем број на улоги, помали или поголеми, на број околу сто и педесет. Ретко се случуваше да „Олцне", барем јас не можев да забележам. Тоа беше актер многу сакан од режисерите, зашто беа сигурни дека нема промашување кај него.

Таа негова дарбина ја почувствував и јас работејќи со него. Се што кажав погоре за неговите особености, секогаш беа присутни во работата. Во „Антица" од Ристо Крле, играјќи го ликот на Кир Ристакија, оствари улога која не ја заборавив и до ден денес. Мајстор за толкување на нашите битови ликови, ги играше со посебно задоволство. Ако етикетата расен актер заслужува некој да ја носи без резерва, тоа беше Жеже. Нема да претерам ако речам: Прличко и Жеже беа тука ненадминати. Гледајќи ја „Антица", еден професор на театарската академија од Софија воодушевено рече: „Прилепски Театар има голем актер". За дарбината што ја имаше Жеже, многу лесно му беше да се прилагодува на разни сензибилитети, играјќи крајности: од битови ликови, до најмодерни драматуршки остварувања. Ликот на крадецот во „Полноќна кражба" и инспекторот во „ Инспекторот дојде" од Присли, од Спиро слугата во „ Чорбаци Теодос", до Вили Ломан во „Смртта на трговскиот патник ", од „Македонска крвава свадба" до Мачак во „Хамлет од Мрдуша", од драматургијата на Островски, Перни, Молиер, Нушиќ, Чашуле, Фејдо, до Миле Попоски. Посебно му лежеше хуморот, сатирата на Нушиќ, создавајќи незаборавни ликови на Благоја во „Д-р", на Анин Кукич во „Протекција", во „Министерска" и така по ред се до Вили Ломан во „Смртта на трговскиот патник" неговиот актерски венец. Како веќе сериозно болен со натчовечки напори го одигра овој сложен драмски лик на кого ги пробале своите актерски способности многу големи актери во светот. Скоро сите се сложуваат без резерва дека таа е



КИРИЛ ЖЕЖОСКИ

неговата најдобро одиграна улога, спој на сите карактерни особини што ги имаше актерот Жеже. Чувство за трагизмот што го носи овој лик, сложеноста, психолошкиот набој со кој е исполнета оваа драма, сето ова беше присутно во претставата, Жеже го понесе сиот терет. И го круниса своето мајсторство со награда на „Театарските игри Војдан Чернодрински" оценето од сите како врвно остварување. Тоа беше негова последна улога. Со смртта на „Трговскиот патник" умре голем актер, телентиран актер каде комичното и трагичното имаа иста тежина, секогаш се соединуваа на сцената. Спрема моето скромно мислење, Кирил Жежоски - Жеже беше еден од најталентираните актери што поминаа по прилепските штици кои живот значат. Секогаш повлечен во себе, мачен од материјалниот голотилак, Жеже не се наметнуваше со своите способности надвор од сцената. За жал, тоа кај нас не значи ништо, но стотина километри од центарот, неговиот талент остана незабележан од многуте режисери „Кој го формираат јавното мислење на еден актер". Режисерот Мирко Стефаноски, режирајќи ја „Шума" од Островски каде Жеже го толкуваше несреќникот рече: „Да работиш со Жеже, значи многу да го засакаш Театарот".

Бранко Ставрев

Ристо Стефановски: Театарот во Македонија – Современи тенденции

Чинам Леонардо да Винчи рече дека кој пиел вода на изворот, не пие вода од бардак.

Ристо Стефановски лично има учествувано во сите убавини, катастрофи, конфликти и хармонии на театарот во Македонија. Таквите автори - сведители лесно се подложни на зголемување и смалување, на страсност и пристрасност, на здушност и бездушност. За да не биде неможно да му се контролира веродостојноста и објективноста тој свесно избегнува коментари, не дава оценки, не обвинува, не суди. Нуди имиња, бројки, дати, наслови, фотографии, туѓи рецензии, стенодактилографски записи - факти. Просто да се чудиш како таков нерв, таков курдисан театарски маж што без сомневање има свое мислење, успева да си го задржи за себе.

А и не е многу за чудење, зашто како човек кој сè што знаел да прави во животот му е правење театар, Ристо Стефановски по интуиција чувствува дека вистината е поу́стата од него самиот. Со неа тој игра на сцена, раководи со сцената, покренува сценски трибини, пишува сценски хроники, организира и анимира сценско списание...

Зар „Театарски гласник“ не е тој самиот?

„Репертоарот е клуч за разбирање на работата на еден театар, вели гласникот и тука нема што да се одзема или додава. Но клуч се и историските документи, архивското градиво, критиките и рецензиите од дневните весници и периодичните списанија, изјавите и интервјуата, сведоштвата од секаков вид, истражувањата на поединци, фотографиите, програмските ливчиња, плакатите и, се разбира, неговото директно учество во театарските настани. Да се собере наведеното на едно место е навистина сизифовска работа како што признава предговорот на оваа трето продолжение на театарскиот роман во Македонија.

...Сам знам јас оти од овие приказни и друзиве работи нема да спечалам пари, ами коа се нашло еден мерак во мене што да праам, не можам да се остаат, витти дава си! Не ти домакинко да ми велиш, ами кј сакат нема ми вели да не пишуам, не е чаре да го слушам. Сум пишуал и ќе пишуам дури колка душа, да ако сака господ да му дојди саатот да 'и напечатам овие работи, ќе видиш што чес ќе добијам и што пофала ќе добијам, ама не од секого, ***ами од тие луѓе што му знаат ќијаметот на народните работи.*** *Најпосле да ви кажам на сите, умирачката ќе ми отми перото од раката. Ете така. И другото немам што да речам...*

> ***Треба да се има предвид дека професионалните театри формирани по ослободувањето, во почетниот период, се потпираа врз ентузијазмот на театарските аматери.***
>
> ***РИСТО СТЕФАНОВСКИ***
> ***КРАЈОТ НА КНИГА ТРЕТА***

Тоа е Цепенковата одбрана и смрт.

И јас сум слободен макотрпноста Ристо Стефановска да ја споредам со макотрпноста Цепенкова. Вториов шеташе како питач од куќа в куќи да продуши, да запише. И тоа рамностојно се однесува и на првиот.

Затоа ќијаметот од ваквите книги не е тешко да се одредува. Можев да си заминам од театарот, во кој го поминав веков, без да знам дека прочуениот Димитар Митрев еднаш удрил со тупаница велејќи:

Ние треба да бидеме строги спрема оној кој е долу, но треба да го удриме ножот и спрема себе!

Жестоката приказна за „гробарите“ (оние што во предметниот период затворале театри) и „млекарите“ (оние што го обелоделиле тој црн факт во гнев) ми е позната.

Но без документарноста на податоците какви што се изнесени во книгата на Ристо Стефановски (каде ли само успеа да ги исчепка?) И натаму само ќе го претпоставував поводот кој изроди многу конфликти; недоразбирања, вечно раз-

небитени меѓучовечки односи кои станаа невидлива база за вечната драма на театарот во Македонија.

Театарот е уметност чии корени се длабоко во општествениот живот и која повеќе од другите уметности е вткаена во живото јадро на колективното искуство; театарот ги чувствува повеќе од другите уметности потресите кои го раскинуваат со непрестајни коренити промени исполнетиот општествен живот, она тешко движење на слободата која час полека напредува наполу совладана со разни менгемиња и непремостливи тешкотии, а час силно се исполува во непредвидливи нагли размавнувања...

Театарот нема иста функција во феудалните и, да речеме, во централистичко-монархистичките општества; таа функција не е иста ниту во релативно сродните типови општествени заедници...

Значи, театарската практика зависи од општествената практика. Затоа воведната глава од книгата чијшто поднаслов е „Современи тенденции“ се концентрира токму на таа врска.

Постојат збунувачки сличности меѓу општествениот живот и театарската практика, меѓу најважните чинови на колективниот живот и драмската претстава.

Ристо Стефановски слично на Жан Дивињо и неговите колективни сенки одлично го знае тоа и го прифаќа како темел во најновото продолжување на историјата на театарот во Македонија, или уште поточно во приложениот материјал од кое ќе може да се создава таа историја. Стефановски се качува на општествениот врв за постепено да се симнува кон подножјето кое го одбележува само нашето искуство, во само нашиот простор и време.

„Републичкиот совет за просвета и култура на крајот на 1956 година формира комисија за театрите со цел да се утврдат основните насоки за една политика во областа на театарскиот живот со задача да направи анализа за состојбите во театрите во нашата Република...“

Секое општествено уредување мора да изгради сопствен концепт за театар кој произлегува од неговата основна линија на развиток.

Значи: Колку го сакаш татка си, таков костум сошиј му.

Ќе се задржам на таа глава во која, како што ме потсетува, Ристо Стефановски и самиот сум најавен како млад ентузијаст кој сака да ги бистри и мати водите на тоа вечно разбранувано македонско драмско море.

Иако „оддалеку земам ава“ споменот ми го открива времето во кое по туѓи рецепти се отвораа театри а по сопствени рецепти истите можеби треба да се затворат и се затвораат. Во преценетите идеи, во страста да се фати чекор со останатиот свет играјќи прескакулица, малку водејќи сметка за тоа каков коњ за трки поседуваме, изникнува благородна, божествена намереност, рајска мечта која произведува содржини за новиот пекол.

Предлагам да ја драматизираме темата во која настапуваат видни театарски дејци од центарот и фамозната внатрешност.

Сведетели сме, вели режисерот на Прилепскиот театар Мирко Стефановски, на една политика водена од страна на Скопскиот театар, на едно постојано негирање на сè она што се прави во внатрешноста. И дозволете, нормално е кај луѓето да се јави отпор по однос на една таква политика која всушност не беше политика туку лични ставови кои се официјализираа. При таквата состојба на работите јасно е дека таа комисија се пречекуваше со *недоверба.* Се доби впечаток дека таа комисија има задача не да врши анализа, туку да донесе пресуда за тоа кои театри да постојат а кои не!...

За таа комисија е пишувано во претходната книга на Ристо Стефановски и тој најавува дека подоцна секако ќе се наврати и ќе ги разгледа *последиците* од неа. На повидок е драма според која може да се сними долгометражен уметнички филм.

Првата комисија изготвила анализа со заклучоци, по кои се затворени некои театри. Пет: Гевгелискиот, Охридскиот, Кумановскиот, Тетовскиот, Кочанскиот. Во другите театри се внесени неизвесност и страв дека и со нив може да се случи такво нешто.

Заграда: Зар само пред две години не се повтори таа страшна драма во која се бараше затворање или имбецилна интеграција на, да речеме, Струмичкиот, Штипскиот и Велешкиот во еден театар, на Битолскиот со Прилепскиот и така натаму. Имало Господ, па тие магливи идеи останаа да чурат на буништето на театарската историја.

Но. да го видиме и вториот чин на почнатата драма.

Илија Милчин: Сведувањето на помал број театри ќе овозможи да се поддржува редовното театарско производство, а ќе овозможи и откинување на еден дел од сегашниот театарски кадар, онаму каде што тој артист е сврзан со нивче, лозје, фамилија, итн.

Коле Чашуле: Направена е голема грешка што политиката на школување на актерскиот кадар е сврзана со МНТ. Ако тие професори биле презафатени, можевме да побараме други...

Кице Најдовски - Битолски театар: Театрите загубија право на граѓанство не пред својот град и публика, туку кај државното и партиското раководство... И онаа фамозна комисија налеа и ново масло. Какви последици донесе нејзиниот настап? Да не говориме тука само за оние театри што се затворија, ами и за оние кои останаа! Донесоа тоа: Субвенциите на театрите да се намалуваат... Театрите во Македонија добиваат триесет и пет-шест милиони динари како дотација за една година, сума што е помала *од дотацијата на театарот во Тузла!* А се говори дека многу пари се арчат за театрот во Македонија! Театарот во Битола го носат на плеќи заедно со пријателите од претпријатијата кои помагаат со штици, штофови, а згора должиме два милиони неплатени обврски!...

Димитар Митрев: Се чудам како сè уште не сакаме да увидиме дека со постоењето на театрите во внатрешноста ние го трасираме класичниот пат на засилување на нашиот централен театар. Мене ми е чудна, несфатлива онаа нескромност во поставувањето на основната мера за квалитетот, патент на поединци или поодделни групи. Јас имам целосно право да прашам: кој е тој папа кој може да одреди тези за точниот квалитет на претставата?! Ние треба да бидеме строги спрема оној долу, но треба да го удриме ножот и спрема себе.

Влајо Малевски: Не постои орган во Републиката кој по административен пат, озгора може да затвори театар. Напротив, затворањето на некои театри не само што наиде на отпор кај граѓаните и артистите, туку и кај некои органи на власта! Дотацијата по еден билет изнесува петстотини динари а домашната драма како проблем не постои кај театрите во внатрешноста, туку само кај Скопскиот театар кој и самиот станува проблем.

Антон Панов: Судбината на домашната драма зависи од управителот на МНТ, Директорот и главниот режисер. Девет години чекам за оцена на моето дело и на крајот, наместо одговор, моето дело исчезнува оттаму. Не чекам само јас, туку и Иљоски и Чашуле. Неоопходна е промена на тие принципи во театарот, или пак не останува ништо друго освен формирање на нов театар.

Митко Зафировски: Зошто ни е незгодно да играме во бечви? Што сакаме да ѝ кажеме со тоа на публиката?

Димче Коцо: Не ми е јасно како во град со сто и осумдесет илјади жители да нема публика! А има Универзитет со над шест илјади студенти, тој е истовремено административен и политички центар. Тука мора да постојат сериозни причини. Зошто нашиот театар е празен? Сметам дека таму се дава она што нас не нè интересира. Инаку, сè би било во ред.

Тодорка Кондова: Неискусни сме, даваме стари пиеси. Се чини дека ги преценуваме важноста и можностите на колективот на театарот.

Неидентификуван глас од внатрешноста: Ако театарот води сметка за таа публика, ако работи секогаш интересно и разнообразно, ако има контакт со народот, ако го чувствува пулсот на луѓето, нивните желби, ситуацијата би била подруга. Луѓето од Скопје имаат погрешна слика за положбата на театрите во внатрешноста ***заради тоа што не гледаат нивни претстави...***

Илија Милчин: На една подобра претстава нив ги нема, а штом се даде нешто послабо, се тепаат за карти... јас сум категорично против театарска школа. Доаѓаат деца од пубертетска возраст, без оглед на нивниот талент, а тоа има и негативна страна. Откако ќе го поминат пубертетот тие веќе малку поинаку мислат. Затоа сум за зрела возраст, за средна школа, а изворните таленти да се примат со курс...

Васил Ќортошев: Бев на службен пат низ Македонија и видов оти театрите поминале во аматерски. Тетово, Гостивар, Кичево. Во Охрид, Гевгелија, Кочани се градат нови домови за култура. Во Битола зиме во театарот „Ни бесно куче не би седело".

Влајо Малески: Театарската уметност е една од првостепените составки на културата во нејзините врвни манифестации и во исто време прво-

степено моќно средство за културно издигање на најшироките маси на работните луѓе, поради што неговиот развиток треба да се потпомога...

Поставката дека установите кои ги создаде социјалистичката држава ја овоплотуваат волјата на сите луѓе никој не можеше да ја оспори во општествената структура а притоа да не се изложи на опасност поради тоа да понесе одредени консеквенци; а исто така ниту „револуционерната партија“ која во тоа време се држеше за Сталиновата политичка линија, не се сомневаше во тоа дека таа експлицитно или имплицитно ја претставува свеста на работничката класа. Меѓутоа, на ниво на уметничкото творештво тие две заблуди не се покажаа онолку полезни колку што нивните носители тоа го сакаа. „Реалистичноста“ која политичкиот врв ја бараше не ѝ одговараше на самата стварност, туку на моментните непостојани намери на една политика која беше наполно подредена на настојувањето да се зацврсти илузијата за постоење на еднодушност.

Според тоа, за да можат театарските пиеси да се прикажуваат, неопходно беше драмското творештво да се стави во служба на пропагандата која претставува краен облик на воспитното дејствување... поради тоа модерните драмски дела беа прикривани, додека сликата на човекот како единка се заменуваше со разни стереотипи кои го прикажуваа работникот полн со борба во иднината, кој пука од сила, активност со благородни реакции кои никогаш не свртуваат од политичката линија, назадниот буржуј исполнет со омраза спрема социјализмот, селанецот воодушевен од колективизацијата, итн.

Театарот од тој тип се обидуваше да реши нерешлив проблем: Настојуваше да предизвика одушевување во групата, нудејќи им со јазикот на бирократијата, готови слики и пароли...

Оваа анализа на Жан Дивињо не е цитирана во книгата „Современи тенденции“ на Ристо Стефановски, но барем во половината од репертоарот на театрите на Македонија што е уредно покажан во книгата, лебди како флуид.

Над невидливите сили кои креираат мислења и интерпретираат ставови и становишта, Ристо Стефановски ни прикажува „филм“ во кој операта пее, балетот танцува а драмата забревтано лизга по шините со оклопниот воз.

Антон Панов имаше право: Беше крајно време да се формира нов театар.

Како беше и што беше ќе ни каже Ристо во четвртата книга, без сомнение.

А советот за култура на Република Македонија ќе се појави уште на едно место во книгава, сега веќе со појасни претпоставки за решавање на вечно отворените театарски прашања.

Ќе се усвои законот за театрите и за останатите сценско-уметнички установи, ќе се донесе правилник за условите за основање и укинување театри и други сценско-уметнички установи, ќе се изготви елаборат за основање музичка академија, а ќе се пристапи и кон изработување елаборат за основање академија за театарска уметност (сполај Богу!)

Заинтересиран за она што се наречува конкретен живот на театарот, за неговата практика, Ристо Стефановски ги следи театарските појави во една долга историска низа и тоа изобилие од факти ја чини оваа книга - енциклопедија што треба да се држи на маса. Разлистајте ја кога ќе ви затреба да видите каков е репертоарот на театарите во Македонија во годините 1958-1962. Списокот започнува со „Дневникот на Ана Франк“ во Македонскиот народен театар. Автори се Гудрич и Хакет, режисер е младиот и надежен Димитрие Османли, преводот е на Јован Бошковски, сценографијата на Тома Владимирски, костумите на Рада Петрова, музичко оформување на Трајко Прокопиев и Кирил Спировски, во насловната ролја Милица Стојанова – а завршува со „Среќен пат“ од Виктор Розов во Младинско-детскиот театар, кој во следната книга ќе прерасне во драмски. Дали е задуман како да формира нов театар, да открие нов драмски автор, актер или режисер, дали душка во географијата и историјата на неговиот и наш македонски театар, дали постигнатите сценски резултати ги покажува по фестивалите на југословенскиот простор и пошироко, најчесто враќајќи се со дузина признанија, Ристо Стефановски е во перманентно движење, во незапирлива акција.

За среќа, неговиот сестран труд ќе биде еднодушно валоризиран од страна на луѓето кои му го знаат кијаметот на „народните работи“.

А кијаметот на ваквите книги е и да ги сочува човечките имиња што се вградиле во нашата култура, од заборав. Нема чинговски да ги набројувам рабите божји театарски. Тие се во кориците на ова полезно издание на Македонскиот народен театар.

А на нејзините корици е најавена новата генерација режисери, диригенти, кореографи, пејачи, актери стручно образовани во другите југословенски центри, кои во Театарот на Македонија ќе внесат современи тенденции.

Плејада критичари и рецензенти чии критики се дел од содржината на најновата книга на Ристо Стефановски ќе ја информираат театарската јавност дека нешто се движи во нагорен од.

Проф. д-р Хаџи Петар Волк

Автор кому му се верува

Ристо Стефановски: „Театарот во Македонија“, издание на Македонскиот народен театар, Скопје 2002

Малкумина се писателите во балканските земји коишто својот творечки интерес со децении, или за цел живот, го врзале за развојот на националната театарска култура. Тоа се самотници коишто ретко имале претходници, но и наследници. Ова не ги обесхрабрувало, сториле навистина многу, токму за театарот и за неговото трајно воведување во духовноста на своите народи и во историјата на културата. Меѓу нив е посебно интересна многукратната активност на Ристе Стефановски. Зошто?

Театарските историчари најчесто се регрутираат од редовите на оние ретки критичари коишто по некој подолг период чувствуваат потреба за синтеза на своите судови и за подлабоко сознание на тековите на театарскиот развој, како и за утврдување на вредностите врз основа на хрониките коишто веќе ги испишале самите. Ристо Стефановски дојде до историјата на друг начин – од организацијата и создавањето на современиот драмски израз во македонските театри. Својата кариера ја почна како член на драмскиот ансамбл на Македонскиот народен театар во текот на педесеттите години. Тоа беше исклучително важен историски период, бидејќи требаше да се стекне самодоверба и преку значаен репертоар да се дојде до автентичен и препознатлив израз. Тоа беше големо и фундаментално искуство за младиот Стефановски. Во текот на следните десет години се занимаваше со создавањето куклен театар, потоа со неговото прераснување во Младинско-детски театар, од кој настана Драмскиот театар во Скопје. Набргу, овој ансамбл ги собра околу себе најталентираните млади артисти од целата земја, но исто така и режисери и млади писатели. Ристо Стефановски имаше речиси непогрешлив вкус, исклучително образование и, што е најважно, безгранична верба дека генерацијата творци во неговиот ансамбл ќе успее да го афирмира современиот сценски израз кој ќе биде значаен не само за овој театар туку и за сите театарски центри на југословенските простори. За да го постигне тоа, се определи за концептот на отворен театар во кој превасходно ќе се негуваат современите автори од македонскиот творечки круг, но и од други народи, со задолжителна изведба и на познатите дела од европскиот и светскиот театарски репертоар.Тој не знаеше за самозадоволство или самодоволност, постојано вршеше споредби со претставите на други театри и народи. Тој умееше да создаде атмосфера во која артистите, режисерите и писателите во своето творење ќе црпат сила од животната енергија, од традицијата и од историјата на својот народ. Затоа не подлегна на вкусот на мигот, на влијанијата од поединците коишто се менуваа според општествените услови и знаеше на кое ниво од изразот се наоѓаат вредностите што треба да се достигнат и кои треба да се потврдат. Затоа никого не треба да го изненади тоа што Драмскиот театар во Скопје во текот на шеесеттите години, а особено во седумдесеттите и осумдесеттите стана еден од водечките театри на југословенските простори.

На Драмскиот театар не му беше доволно одмерувањето на силите со Македонскиот народен театар во Скопје, зашто Стефановски сметаше дека овие два ансамбла се дополнуваат во своите уметнички стремежи и дека не си противречат еден на друг во репертоарските определби, а уште помалку во самото определување на стилот во изразот. Зашто, овој умен човек на театарот секогаш беше за слобода на изразот, за разноликост на интересот, за постојани преобразби и умееше да разликува што е во доменот на уметноста, а што надвор од неа или е во сферите на помодноста и псевдоуметноста, што умееше да го неутрализира или целосно да го отфрли. Згора на тоа, имаше извонредна способност да ги разликува творечките проблеми и низ режијата, играта и другите елементи на претставите да ги решава на многу ефикасен начин. Меѓутоа, за она што се залагаше, никогаш не го претвораше во конвенции или доктрина, зашто постигнатото умееше да го постави како основа од којашто може да се оди натаму во освојување на нови вредности на изразот или на оние идеали кои се

сметани за лични и општествени во исто време. Во најдобрите претстави на овој ансамбл можеа да се распознаат, или барем да се насетат сите оние внатрешни поттици што укажуваа на сопственото, заедничкото македонско, југословенско и европско искуство. Затоа и умееја да го отфрлат сето она што е површно, надворешно и да се занимаваат со животните суштини и со онаа внатрешна активност која создава слоевити структури.

Ристо Стефановски посебно беше активен околу настапот на Драмскиот театар на Југословенските театарски игри Стериино позорје. Тој успеа да ги афирмира современите македонски писатели Владо Малески, Коле Чашуле, Миле Неделкоски, Богомил Ѓузел, Петре М. Андреевски, Горан Стефановски, Славко Јаневски, Георги Сталев, Миле Поповски и други. Нив ги придружуваа со своите поставки режисерите Љубиша Георгиевски, Тодорка Кондова, Слободан Унковски и повеќемина угледни драмски уметници од сите специјалности. Во тој процес на создавање на специфичниот израз и во афирмацијата на неговата оригиналност значаен е придонесот на Ристо Стефановски. Оваа активност Стефановски ја продолжи како управник на Македонскиот народен театар, давајќи постојани поттици за негова целосна виталност и афирмација на новите вредности. Притоа, тој не се ограничи само на драмата, туку им посветуваше внимание и на операта и на балетот, со што како историчар и хроничар го опфати целокупното театарско творештво. Тоа е реткост во театарската историографија и во театрологијата на овие европски простори.

За Стефановски тоа беше природно и нужно зашто тој, како што веќе нагласивме, немаше квалификувани хроничари на коишто можеше да се потпре. Токму затоа тој и во оваа област доживеа квалитетен развој, разграничување со многу предрасуди, романтичарски занеси, додека не дојде до убедувањето дека треба да се занимава само со оние суштински вредности коишто го сочинуваат македонскиот театар. Затоа својата прва книга „Македонскиот театар", во којашто е опфатено сето она што се случувало меѓу двете светски војни, и ја третираше како целина – предизвика извесни полемики и сомневања. Меѓутоа, Ристо Стефановски, како истражувач кој не им робува ниту на сопствените предрасуди, набрзо се ослободи од предрасудите што се наметнуваа во определена општествена атмосфера и им се врати на своите врутоци. Тоа веќе се потврди во книгата „Триесет години Драмски театар", која ја направи заедно со Милош Константинов и Душко Константинов. Таа беше пресвртница во неговата работа – зашто неговото дело „Театарот во Македонија од античкиот период до 1944 година" веќе претставуваше скапоцена граѓа со која тој ревидира голем број свои сфаќања, истовремено откривајќи го богатото наследство на македонската изворна култура што се огледуваше и во сценските илузии. Следеа голем број негови значајни книги, а посебно „Летопис на Македонскиот национален театар од 1945 до 1995 година" до оваа најновава „Театарот во Македонија – современи тенденции", во којашто детално има обработено што сè се случувало во Скопје, Битола, Прилеп, Штип, Велес, Струмица и Кочани во периодот од 1958 до 1962 година. Пред таа фасцинантна граѓа што вешто ја распределува, ја коментира и ја поставува како основа на современата македонска театрологија и историја, мора да остане восхитен секој оној којшто се занимава со оваа материја. Сите тие појави и претстави можел да ги реконструира само уметник, историчар и учесник во сите настани на толку брилјантен, сеопфатен и веродостоен начин. Всушност, човек тешко може да се оттргне од впечатокот дека Ристо Стефановски е своевиден музеј, архив и институт на македонската театарска активност. Без неговите трудови не се можни никакви нови изучувања или воопштувања.

Неговото познавање на македонскиот театар и способноста за чување и за толкување на граѓата – едноставно е восхитувачко и толку ретко како појава што пред него останува без збор секој оној што го интересира театарот и неговата судбина. Тоа е основа за иднината и малку е ако се каже дека Ристо Стефановски е зачетник и прв компетентен историчар на македонскиот театар. Едноставно, тој е стручњак кому му се верува и во чиишто нови истражувања не треба да постои сомнеж. Има поминато низ разни фази од развојот на историографијата додека не дојде до сопствените научни методи коишто се приспособени на националните потреби и специфичности на амбиентот, така што едноставно им ги отвора перспективите на новите генерации да продолжат заедно со него да го обработуваат и она што овој стручњак токму сега го истражува. Имаме соработувано на повеќе проекти и секогаш беше спокоен пред иднината на театарот, зашто за него тоа е животот кој трае, се менува и самиот себеси си отвора нови перспективи. Оваа книга навистина бара продолжување на истражувањата и претставува обврска спрема која никој не може да биде рамнодушен.

Со Ристо Стефановски – Македонскиот театар, како историскиот така и современиот, стана навистина трајна појава која сè повеќе си обезбедува достојно место и трајни вредности во националната култура. Еден е Ристо Стефановски и камо среќа да ги има барем уште неколцина на овие балкански простори. Тоа навистина предизвикува восхит и почитување.

Иван Ивановски

Мошне сериозен и аналитичен ракопис

(Трајче Кацаров: „Белиот слон“, 2002)

Седум драмски текстови, главно од камерен вид и со современа тематика, најчесто произведени на сцената на Народниот театар во Штип, но и во странство (Бугарија).

Пет стихозбирки, за чии естетски вредности македонската тековна литературна критика се има искажано мошне пофално.

Четири пиеси за деца, сите сценски верифицирани на штипската професионална драмска сцена.

Три мошне сериозни и аналитични ракописи есеи и огледи, претежно од областа на театрологијата, вклучувајќи ја во тој број и најновата книга под наслов „Белиот слон“, што е предмет на разгледување.

Две книги на раскази, што го издвојуваат како една посебност и константа во македонската прозна продукција.

Еве, ова е билансот на досегашниот творечки ангажман на Трајче Кацаров, кој живее и создава во Штип и кој пред да стане прв човек на штипскиот Народен театар, работеше како негов драматург. Сума сумарум: дваесетина наслови излезени од перото на овој наш познат и истакнат театролог и писател, што е навистина импресивна бројка и која недвосмислено укажува на неговиот сестран талент и на неговото многустрано творечко љубопитство и интересирање. Досегашната мошне плодна и разновидна дејност го легитимира Кацаров како вистински, упорен, истраен и имагинативен творец, за да се докаже и покаже на тој начин дека не е толку битно од каде тој доаѓа, во која и каква средина создава, колку што е суштествено што творецот донесува како иманентни и автентични вредности.

Најновата книга на Трајче Кацаров насловена како „Белиот слон“, што се појави во библиотеката „Есеи“ на скопската издавачка куќа „Штрк“, во која тој ги има објавено најголемиот број книги, е структуирана во три дела, кои меѓусебно се поврзуваат и прават една интегрална целина. Во првиот дел централно место зазема есејот посветен на судбината и вечниот неспокој на патувачкиот актер низ најразличните времиња и простори кај нас и во светот – тема доволно возбудлива сама за себе, проблематика која многу малку и речиси инцидентно досега е разгледувана, осветлувана, валоризирана дури и во еден поширок контекст. Така, овој уводен текст што ги има белезите на една исцрпна студија, е озаглавен како „Патувачкиот театар – искушение и одрекување“. Зар самиот наслов кристално јасно и консеквентно не говори за процесот, за смислата и суштината за една проколната, непризнавана, понижувана, но горда и возвишена професија за секој што се решил да ја прифати како судбина, како проклетство?! Зар со самиот наслов на есејот не е речено буквално сè - и за чудните и никогаш непредвидливи патишта на патувачкиот театар, за тоа што ги натерало актерите да патуваат, да го крстосуваат светот, каде се собираат овие големи и ненадминати сонувачи?! Зар за спомнатава тема, што е мошне прецизно, вдахновено и продлабочено проблематизирана може да се пишува воопшто ако во нејзината срцевина не се најде макар еден од тие најголеми сонувачи, т.е. патувачки актери, (а нив во Македонија ги имало повеќемина)? Тоа во конкретниот случај е трагичната одисеја на познатиот патувачки актер Димитар Зајков, кој настапувал и во прочуениот патувачки театар „Боем“ на Петре Прличко (и не само во него) и кој најпосле се играл самиот себеси во документарниот филм на Коце Митрев. Оваа студија, впрочем како и другите, е пишувана со јасно изграден литературен и театролошки поглед, со темелно познавање на проблематиката, интуитивно и проникливо, аналитички и продуховено. Вистински бисер во книгава!

Следниот оглед во оваа книга е инспириран од состојбите на кабарето „Како императив на актерската интелигенција“ (наслов на огледот), во кој нејзиниот автор мошне луцидно навлегува во генезата на настанувањето на овој жанр, неговото место и значење во историјата на театарот и сл., со право забележувајќи дека тој (жанрот) „се гради под влијание на интелектуалните кругови“. Развивајќи ја оваа теза, земајќи ја неа како основен постулат, Кацаров не случајно ќе се задржи и на развојот и на афирмацијата на кабарето на наша почва, кое најде своја плодна почва и во дејноста на штипскиот Народен

театар, благодарение на неговото залагање за негување на жанрот за кој станува збор... Кога говориме за оваа кај нас запоставена проблематика, односно за есејот на Трајче Кацаров посветен на кабарето, треба да се истакне и едно убаво и значајно својство на овој есеистички текст: успешното спојување на литературните судови со компонентите на театролошкото опсервирање...

Една од темите со која постојано е окупирана творечката имагинација на Трајче Кацаров се однесува на комичното како еквивалент на театарот или обратно. Солидната театарска подготвеност на авторот на книгата „Белиот слон“ му овозможува да биде строго аналитички насочен во валоризирањето на темата, и затоа неговите истражувања на спомнатава проблематика имаат свој одреден профил, своја физиономија, лесно се препознаваат по своите стилски особености, по апликативноста итн. Повикувајќи се на поголем број театарски ерудити, како и на многу други значајни авторитети од доменот на творечкиот дух, Трајче Кацаров ќе најде за сходно да ги заокружи своите размисли и разгледувања на спомнатава проблематика со една од нивните покарактеристични сентенции која гласи: „Комичното е градење на убавото, комичното е продукт на духот”, што може да послужи и како мото на овој и на претходните два есеистички текста во оваа најнова книга на Трајче Кацаров.

Првиот дел на книгата „Белиот слон“ од Трајче Кацаров е комплетиран и со еден подолг фрагмент од студијата „Време на театарот“ (објавена во посебна книга, инаку дипломска работа на угледната софиска Тетарска академија „Крсто Сарафов“), специјалност театрологија, наградена од страна на скопската издавачка куќа „Феникс“... И во овој текст, нејзиниот автор ќе ја потврди својата богата и темелна ерудиција, својот задлабочен пристап, своето умеење за проникнување во суштините – битни компоненти на неговите театролошки и други текстови со есеистичко проседе.

Вториот дел на книгата „Белиот слон“ од Трајче Кацаров започнува со подолгата анализа под наслов „Логиката на една естетика, на еден творечки темперамент“. Бидејќи овој текст говори за мојот творечки опус и профил како театарски критичар и театролог, оценката за него ќе изостане, барем од моја страна, што е разбирливо и сосема логично.

Во овој дел од книгата на Кацаров – „Белиот слон“ е поместен и неконвенционалниот запис по повод излегувањето од печат на автобиографската книга на едно од најголемите имиња во областа на филмот - Андреј Кончаловски – „Ниски вистини”. И со овој мошне искричаво и инспиративно напишан есеистички текст, нејзиниот автор – Кацаров ќе ги увери читателите колку му е далечно и неприфатливо дескриптивното пишување, колку тоа е компетентно и делотворно, прецизно и образложено и во разгледувањето на проблематика што е вистина блиска до театарот, но, сепак, не е ни литерарна, ни театролошка, ни театарска, туку е превасходно филмска. Она што фрапантно паѓа в очи во случајов е авторовата смисла за уточнување на она што е најсеопфатно за проблематиката, за она што е најесенцијално за неа...

Третиот и завршен дел на оваа книга донесува значително пократки текстови, кои дијаметрално се разликуваат од претходните, многу поопсежни студии и есеи. Се работи за десетина експликации на покарактеристични претстави на штипскиот Народен театар, првобитно објавени во програмчињата по повод премиерните изведби на дела од Чехов и Молиер, Чернодрински и Братислав Димитров, на Шефер и Душан Ковачевиќ (да ги спомнеме само нив). Со оглед на фактот што Трајче Кацаров знае да пишува, односно да оценува, да анализира и мошне лапидарно, јасно и трезвено, со дух и фантазија, што ќе рече имагинативно, авторот на книгата „Белиот слон“ и во овој вид разгледување не паѓа под влијание на журналистичката брзина и брзоплетост, уште помалку е исклучив во спомнатите крокеа, „листчина“, луцидни коментари. Со изразеното чувство на критичност и објективност, Кацаров умее да внесе во експликациите и доста критички тонови, обидувајќи се и успевајќи тие да не личат едни на други, туку тие да се одликуваат и разликуваат со својот специфичен стил, непристрасност, стручност, компетентност...

Иеден друг не помалку релевантен факт: за сите дваесетина текстови, посебно за оние од есеистички карактер, сместени меѓу кориците на оваа книга, може слободно да се каже дека го интригираат вниманието не само на оние што професионално се занимаваат со театарската уметност, туку и на оние што се пасионирани гледачи и кои едноставно го сакаат театарот!

Токму ова својство ја прави книгата на Кацаров достапна за еден поширок круг читатели, што е секако нејзина не мала предност. Ќе сретнеме во текстовите и топлина и непосредност, и простори на суптилност и знаење, а точните терминолошки образоци со кои се анализираат најразличните аспекти на театарот, драматургијата ни даваат за право да тврдиме дека пред себе имаме книга со одредена и цврста концепција.

Затоа, книги од овој вид би сакале да има што повеќе во нашите книжарски витрини, зашто се повеќе од корисни, драгоцени, неопходни за развојот и афирмацијата на нашата театролошка мисла.

Ристо Стефановски

Тодорка Кондова – Зафировска

(1926-2003)

Творечкиот опус на Тодорка Кондова – Зафировска е неверојатно обемен, богат и разновиден, може да се каже раскошен според карактерот и димензиите. Всушност, според овие обележја нејзиниот творечки пат е толку особен и вреден што се вбројува во редот на остварувањата на избраните великани на македонското глумиште.

Таа се искажува како актерка, режисер и професор по актерско мајсторство на Факултетот за драмски уметности во Скопје, што и го потврди со објавениот труд учебникот „Актерско мајсторство“. Богатството на нејзиниот актерски дел го потврдува разновидниот реперотар, домашен и странски, што го има толкувано во сите жанрови – од трагедија и драма до комедија – во кои со подеднаков успех се огледува и се потврдува како актерка. Раскошот се гледа во огромниот талент, знаење и способност и енергија, со која го плениуваше гледиштето. Мошне рано, речиси на почетокот од своите настапи, блесна како актерска ѕвезда и таква остана во текот на целата кариера – да болскоти со огромен сјај.

Драмската, филмска, радио и телевизиска артистка, режисерка и професорка по театарско мајсторство, Тодорка Кондова – Зафировска родена е во 1926 година во Прилеп. Основно образование и гимназија завршила во Скопје, а студирала и дипломирала на Академијата за театарска уметност во Белград, во класата на д-р Хуго Клајн и Бојан Ступица, со што станала прв Македонец со високо театарско образование. Добитник е на повеќе признанија, меѓу кои и високата награда „11 Октомври“ во 1960 и 1983 година, како и на Наградата за животно дело на Театарскиот фестивал „Војдан Чернодрински“ во 1992 година. За улогите на Зоја и Јулија во „Доходно место“ добила две, речиси едноподруго, југословенски награди.

Вториот конгрес на младината е одржан непосредно по Војната, во преполнетата сала на киното „Уранија“, каде што и се стоело. Луѓето главно биле облечени во партизанска облека. Таа ја рецитирала „Т'га за југ“ во ученичка облека, се разбира, со задолжителна бела јака. На излезот Димитар Ќостаров, тогашен директор и режисер на Драмата на МНТ, ја пресретнал на излегување и ѝ рекол: „Девојче, дојди утре в Театар, немаме жена-артистка“. Утредента Тодорка отишла в Театар и, сè до кобниот ден, беше активна во него. Јадрото што го формира МНТ беше моќно, издржливо, во моментот непотковано теоретски, туку поттикнато од интуицијата и талентот. Почнувале со работа во студени простории, во 8 часот изутрина, а завршувале на полноќ. Се хранеле на казан. По претставите се собирале во работната канцеларија на Блаже Конески, кој бил во почетното јадро покрај Димитар Ќостаров, Петре Прличко, Тодорче Николовски, Димче Трајковски, Крум Стојанов, Мирко Стефановски, Василие Поповиќ– Цицо, каде што актерката Милена Година ги рецитирала сонетите на Шекспир, а Тодорка Кондова „Филџанот кафе“. Набрзо дошле големите турнеи во Белград, Загреб, низ Пиринска Македонија, во Софија... а за Тодорка веќе се говорело дека таа е Зоја, Маца, Фјокла, Васја, Јулија, Дорина...

Тодорка ја сакаше комедијата. Долго време ја викаа Донка според улогата во „Бегалка“, кога искрено плачеше на сцената, а публиката се смееше. Со Лаура во „Во Агонија“ од Крлежа ги размислува сите дилеми на жената од претстава во

претстава, а нејзината дефинитивна артистичка зрелост ја крунисува со Мери Тајрон во „Долго патување во ноќта“ од О'Нил, во режија на Илија Милчин. Тука е Василиса од Горкиевото „На дното“, Аманда во „Стаклена менажерија“ од Тенеси Вилијамс...

Човекот ги носи Бога и Ѓаволот во себе, а најголема среќа во актерската професија е тоа што актерот може да ги извади од себе, а сепак никој да не е мртов. Потребата на човекот да го манифестира она што е во него, ако си троа писмен, ако точно го прочитуваш она што ти е напишано и што се бара од актерот како лик – сето тоа треба да е успешен спој преку себе со ролјата. Во тоа е тајната на таа вешта артистичка трансформација од лик во лик – вели Тодорка. Во време кога е доминантна на македонската сцена, чувствува потреба сето тоа да се фундаментира во цврста теорија. И – заминува на студии по режија во Белград. По дипломирањето, нејзините режии и работата во Театарот имаа свое точно определено место и функција. Со режијата на „Бернарда Алба“ ги разбива реалистичките рамки во барање на поетичност во формата и другите сценски изразни средства. „Сид“ е оценет како потреба за негување на класичните форми, а со „Откако има рај“ се воспостави контакт со лежерната англиска хуморност.

За улогата на Мери Тајрон критиката пишува дека ликот го открива постепено, со длабоко нуркање во него, барајќи ја поезијата на животот во суровоста и во морбидниот момент што го сугерира авторот. Нејзината игра пред сè е интелектуална и интроспективна. Ликот што го оствари Кондова е најниловски, најслоевит, најдлабок, понорнички длабок и се вклучува во врвовите на нашите повоени актерски остварувања.

На сцената на Драмски театар настапи како Гител во „Двајца на нишалка“, Мајка во истоимената пиеса на Виткиевич, Андромаха во „Тројанки“, Лисистрата во „Лисистрата“ од Аристофан, Ирина во „Покојник“, со која македонското глумиште во 1967 година првпат ја доби Стериината награда за најдобра претстава, потоа Мирон во „Партитурата за еден Мирон“ од Коле Чашуле... Едно од нејзините најдобри остварувања несомнено е слугинката Донка во „Бегалка“ од Васил Иљоски, што првин ја играше во МНТ, а потоа и во Драмски театар. Впечатокот за актерската уметност на Кондова ќе се заокружи со нејзиниот голем успех како Царицата во „Јане Задрогаз“ од Горан Стефановски, за која е добитник на една од наградите на Стериино позорје, улога што ја креира со чудесна елеганција и одмереност, лик раскошен, богат со емоции, со движења и со гласовни модулации.

Во МНТ Кондова ги има режирано пиесите: „Веселиот сон“, „Домот на Бернарда Алба“, „Вејка на ветрот“, „Сид“, „Пигмалион“, „Игралито срце јунаково“ и „Откако има рај“. Во Драмски театар, со група актери, премина во 1964 година, тогашен Младинско-детски, кој подоцна, во 1967 година, прерасна во Драмски театар. Новата зграда на Театарот е отворена со претставата „Богомилска балада“, во нејзина режија, на 4 март 1965 година. Подоцна ја режира драмата на Булгаков „Сојуз на лажните светци“, што се смета за нејзин најзрел режисерски проект.

Со режијата на „Бегалка“ од Васил Иљоски, Кондова го направи првиот обид на нашето драмско наследство да му се притапи со критичарски и покреативен пристап. „Бегалка“ беше најизведуваната претстава и со неа Театарот гостуваше во поранешна Југославија, Романија, Полска и Бугарија. На сцената на Драмскиот театар ги режираше и пиесите „Владимир и Косара“ од Стеван Таневски, „Што виде собарот“ од Ц. Ортон, „Кројачот за дами“ од Фејдо, „Вишновата градина“ од Чехов и други. Во разговорот воден со Тамара Арсовска пред десетина години, вели „Ме убија американските автомобили преку медиумите кои летаат, а хероите излегуваат живи и нашминкани... Дрога, проституција итн. Сè од напамет научено сценарио. Јас живеам со провинцијална теза: лентата мора да се врти, да не се заборава дека и уметноста е занает. А младите се талентирани, вибрантни, гледаат и слушаат. Ако секој чирак, калфа, мајстор ја осмисли работата и себеси во неа, диригентот ќе ја вообличи. Не мора сè да биде за фестивал и за награда. Нека постои нешто едноставно, за наша потреба.“

Почитувано семејство на Тодорка Кондова – Зафировска, почитувачи на делото на театарскиот великан, дами и господа, од редовите на старата гарда заминува уште еден актер, создавајќи голема празнина околу нас. Но, треба да кажеме дека Тодорка остави неизбришливи траги што вечно ќе потсетуваат на едно големо име на нашиот театар, на голем талент на нашата македонска национална култура. Нашите стари, нашите дедовци и прадедовци, во вакви пригоди велеа: Нека ѝ е лесна земјата и Бог да ја прости.

Јас, еве сега, со најдлабок пиетет го повторувам истото тоа: Нека Ти е лесна земјата и Бог да Те прости, драга Токи. Нека ѝ е вечна благодарност и слава ѝ.

Васил Тоциновски

Драма за народниот учител и за поетскиот гениј Григор Прличев

Драмата во три чина „Камбаните на Свети Климент“ од бугарскиот писател Димо Сјаров е меѓу петнаесетте драмски текстови кои биле на репертоарот на Скопскиот народен театар во театарската сезона 1941-1942 година. И во таа прва, една и единствена организирана сценска активност на долгорочните интереси на бугарската пропаганда во Македонија, посебно место и значење добива драмскиот текст кој во неговото оживување на сцената и во непосредниот контакт со публиката најбрзо и успешно ги остварува поставените задачи и цели. На нив укажуваат и белешките во монографијата „Една година скопски народен театар“ во кои децидно се нагласува дека „ по идеја и тема драмата „Камбаните на св. Климент“ од Димо Сјаров е органски поврзана со епските борби на македонските бугари за изборување на своја црква и училиште во време на турското ропство. Како најспецифичен момент во тоа сосема спонтано покренато народно движење авторот ја покажува дејноста на големиот преродбеник и вдахновен поет од Охрид Григор Прличев. Паралелно со неговата борба и страдања за зацврстување на бугарштината, Димо Сјаров ги прикажал и престапничките посегнувања на грцизмот, кои, на крај од краиштата, се разнебитени од изразеното народносно сознание и нескршливата волја на пробудениот македонски Бугарин“.[1] Пишувајќи потоа за нејзината сценска постановка се нагласува оти таа се движела по две основни линии. Од една страна била желбата да се воскресне духовната атмосфера на стариот Охрид со непобедливиот народносен дух на неговите граѓани, а од друга страна колку е можно повеќе да се прикаже, да се идентификува главниот лик од драмскиот текст со животните и со творечките врвици на преродбеникот и поетот Григор Прличев. Авторот затоа и прави пролог во кој се разоткриваат побудите со кои Прличев раскинува со грчкото влијание, ги отфрла општествените благодати кои му обезбедуваат сигурна и безбедна иднина на голем грчки поет и го избира макотрпниот и неизвесен пат да му служи на сопствениот народ и на неговите идеали.

Таквите творечки тенденции и го носат резултатот според кој нагласената документаристичка постапка во градењето на главниот лик, пиесата на Сјаров добива посебна животворност во однос „на своето народносно и општествено-воспитно влијание. Скопската публика, која посебно е чувствителна кон нашите народносни проблеми и сака да ја види сцената на театарот преобразена во училиште за негување на родољубиви, граѓански, социјални, етички и други придобивки, кои во пиесата на Димо Сјаров тие свои разбирања ги виде целосно остварени“.[2] Режисер на претставата бил Александар Иконографов. Да забележиме дека сценограф е Тома Владимирски, а во улогите на Мелети и на калуѓерот настапувале Тодор Николовски и Петре Прличко. На премиерата присуствувал и авторот на драмата. Забележани се неговите впечатоци според кои „го видов најубавото и најуметничкото пресоздавање на моите „Камбани на св. Климент“ само во Скопскиот народен театар. Срдечно и со благодарност му ја стегнувам раката на директорот Стоилов, исто така и на режисерот Иконографов“.[3] Забележуваме уште неколку интересни податоци. Во сезоната 1941-1942 година, драмата имала триесет и една изведба, на нив присуствувале 14.467 гледачи или по претстава во просек имала по 466 посетители. Заработувачката вкупно била 141.716 лева или пак по претстава таа изнесувала по 4.603 лева.[4] На едномесечната турнеја по Македонија посебен успех имале драмата „Камбаните на Свети Климент“ и комедијата „Златната мина“ од Стефан Костов.[5] За успехот на драмата на Сјаров посебно се пишува при гостувањето во Кочани, кога таа ги исполнила душите на довчерашниот роб, кој сега е слободен, кој гордо ја кренал главата и со верба гледа во иднината на народот.[6]

[1] Една година Скопски народенъ театърь, печ. Българско дѣло, Скопие, 1942, стр. 77.
[2] Исто, стр. 78.
[3] Исто, стр. 157.
[4] Исто, стр. 123.
[5] Исто, стр. 130.
[6] Исто, стр. 138.

ГРИГОР ПРЛИЧЕВ (ПОРТРЕТ НА КОЧО ФИДАНОВСКИ)

Димо Сјаров (Ловеч, 1 октомври 1888 - 4 август 1965, Софија) е раскажувач, романсиер и драмски автор. Завршил Трговска гимназија во Свиштов, учителствувал во Видин и во 1912 година докторирал политичка економија во Цирих, Швајцарија. Како учесник во Првата светска војна го загубил слухот. Прва творечка објава му бил романот „Песента на Пана“ во 1920 година. „Автор е на повеќе од 400 раскази и статии, кои не се одликуваат со уметничко мајсторство, но се привлечни со патриотските значења. За своите творби зема теми најчесто од историското и херојско минато. Пројавил интерес кон театарот и драмата. Неговата прва пиеса „Камбаните на Свети Климент“ била поставена во Народниот театар во Софија и речиси во сите театри во внатрешноста“.[7] Драмата покрај изведбата во Скопскиот народен театар, имала бројни постановки и од аматерските македонски драмски групи и дружини во Пиринска Македонија и на македонската емиграција во Бугарија. Станува збор за драмски текст кој во периодот меѓу двете светски војни имал бројни сценски изведби, а како книга доживеала три изданија и тоа во 1929, 1938 и 1943 година. Во современата македонска литература на оваа тема свој прилог остави Миле Волканоски со пиесата во шест слики „Григор Прличев“.[8] Ние го користиме второто издание на текстот на Димо Сјаров.[9]

По списокот на ликовите, авторот ја остава забелешката дека „дејствието се случува во Охрид околу шеесеттите години на минатиот век“ не само како потврда за документарноста на книжевниот текст, туку и како релевантен знак на идентификација за приказната за учителот Григор Наумов, односно Григор Прличев. Првиот чин се случува во домот на вдовицата Марија Наумова и нејзината животна приказна ја следиме во дијалогот со младата сосетка Анастасија Узунова. Сопругот починал млад, па за да го одгледа синот единец Григор морала по магли и дождови да ги пере на реката ќилимите на луѓето со што во рацете и нозете се вгнездила болеста која постојано ја измачува. Минатото како приказна е само увод во сегашноста како груба реалност во која младиот учител е многу вознемирен и несреќен со „училишните работи“. А кутрата мајка и не смеела многу да се распрашува, зашто синот не сакал да прикажува за тоа, само „ќе го зариел носот во книгите и молчи. Имало да се сработат многу поважни работи“. Но, продолжува таа со своите раскажувања, дека е веќе стара и треба во домот да се донесе невеста, не само да ја одмени, туку да го згрее домашното огниште и да го исполни со деца. Старицата за снаа ја посакува Анастасија, и таа е среќна зашто учителот и рекол кога ќе се жени, ќе земел за жена таква како неа. Потоа девојката известува дека вчера кај Атанас Серезлијата од Атина дошла некоја жена која била многу убава, накитена со дијаманти и злато, одела гордо како царица и на долго и на широко се распрашувала за Григор. Поставена е загатката.

Неочекувано влегува Јаким Сапунџиев со стар и парталав калуѓер. Цел ден го бараат учителот, а него никаде го нема. Вознемирен стигнува и Григор. Калуѓерот кажува дека доаѓа од Сливничкиот манастир кој сега горел го огнови во кои нестанувале ракописите на свети Климент и на неговите ученици. Некој ги имал предадено, зашто натрапниците точно знаеле каде биле светите книги и ги запалиле, калуѓерите ги затвориле во ќелиите, а тој бил испратен од игуменот по секоја цена да го најде учителот и да му ја каже вистината. „Тие сега ги горат ракописите на свети Кли-

[7] Речник на българската литература, 3 том, Издателство на Българската академия на науките, София, 1982, стр. 427-428.
[8] Миле Волканоски, Драми, изд. НИП „Глобус“, Скопје, 1994, стр. 79-158.
[9] Димо Сяровь, Камбанитѣ на Свети Климентъ, изд. Хемус, София, 1938, стр. 62.

мент, но нека запомнат добро, дека нивниот огон ќе ја запали цела Македонија. По секоја цена треба да им се прати помош", зборува Григор Наумов.

Борбата е почната и таа ќе биде жестока и крвава. Григор соопштува дека денеска го затворил училиштето, во Охрид го затворил грчкото училиште.

И нема што повеќе да се чека. Старите ракописи на свети Климент се запалени, над кои се треперело како над свети нешта и насекаде е тој проклет Мелети. Човекот кој ги втерал во затвор браќата Миладиновци, а утрово по негова наредба го заклале Анто Бондето. И следи исповетта: „Кога слушнав за тоа, главата ми пламна. Одново се потсетив на тешките часови во Атина. Тогаш смртта на браќата Миладиновци ме натера да ги пратам по ѓаволите моите студии на Атинскиот универзитет. Денеска се случи она, што порано или подоцна мораше да се случи. Јас, бугаринот Григор Наумов не можам повеќе да бидам грчки учител. Тоа на децата им го реков отворено. Ги натерав да ги искинат своите грчки книги и да си одат дома". На забелешката од Сапунциев дали не се тоа избрзани постапки, учителот има непоколебливи одговори. Зарем треба да седат со скрстени раце и да трпат, додека Мелети им ги сече главите! Бара борба, сопствена борба и жртви, зашто „знајте, дека секоја спасена буква од нашиот свети Климент е грст суво злато". Изборувањето на сопствените национални и социјални права и слободи се високо издигната свест и совест, а црквата и просветата треба да зрачат и да значат со мајчиниот збор, јазикот на кој се учат прекрасните народни умотворби и со кој треба и мора да се создава и сопствената уметничка литература.

Во општествениот долг на поединецот е вградена и неговата лична среќа. Во обраќањето кон Наумова, учителот кој сега прераснува во народен трибун, ја признава сопствената вина. Знае дека е сакан, а тој се прави како ништо да не гледа. Но не би сакал кога утре ќе го фрлат во затвор, таа сама да кука во неговата куќа. Од денеска друга судбина и казна и не може да очекува. Зарем нема да и биде горчлив лебот на еден народен учител. Драмите и поразите како да немаат крај. Доаѓа Серезлијата со неговата приказна. Бара да разговараат во четири очи. Учителот знае колку многу го сака и што се сторил за него. Нели го помни оној зимски ден кога премрзнат на улица во кошница продавал јајца. Се смилувал и го прибрал дома. Кога видел какви дарби има во него, на своја сметка го испратил да се школува во Атина. Можеби парите кои му ги испраќал биле малку, но зар може да му возвраќа вака!? Не му бара пари, туку признание дека тој кој подобро пишува на грчки од сите атински професори како може да бара децата на училиште да учат на бугарски јазик, и зарем Грците не ги вреднуваа и не ги наградија неговите поетски дарби.

Младиот народен учител е категоричен. „Докторе, денеска немам желба да говорам со тебе на таа тема. Кога твоите сонародници ги палат нашите светости, меѓу мене и тебе може да има само амбис. А парите, ти реков, еден ден, кога ќе можам, ќе ти ги вратам". А тој останува упорно на барањето дека ќе биде тоа за што и се вратил од Атина, грчки учител. Нема потреба толку да се труди, возвраќа, зашто неговото враќање е мотивирано за одмазда на смртта на неговите учители браќата Миладиновци. Народносното чувство, просветата и иднината на народот ја исполнуваат и ја осмислуваат борбата. Грците ги презираат Бугарите и на нив гледаат како на долно племе, како на грст грешни ѓаволи кои се осудени со крвава пот на чело да ја печалат живеачката. Но, процесот на народното будење е започнат и нема сила која би можела да го спречи и омаловажи. „Поточно ќе правиме чуда. Во сопствената душа чувствувам, на какви подвизи е спремно ова чесно и работно племе Бугари. Вие се потрудивте да ја згаснете нашата убава мугра, браќата Миладиновци. Чувајте се. Никаква сила не може да го спречи изгревањето на сонцето". Упорствува Серезлијата со своите прашања и одговори. Кој мината година му предлагал стипендија во Атина, изразената готовност да биде испратен на студии во Оксфорд, затоа и треба да ги отфрли тие неразумни идеи. Наумов гласно ги кажува целите на борбата, а тие се воведување на народен јазик во црквата и училиштата. Следува закана дека таа тврдоглава глава ќе биде столчена како глава на змија, та наспрема голема и блескотна иднина, наспрема слава и лаври, да не дочека жалосна смрт во некоја мемлива ќелиичка. Вие ме заплашувате, возвраќа Наумов, но чувајте се, кога каснува змијата, таа каснува лошо.

Драмата се комплицира со присуството на внуката на Серезлијата, Зографос која од Атина е дојдена по свршеникот Григор Наумов. И таа има сопствена филозофија по која без него за ништо на светот не се враќа во градот каде се запознале, се засакале и се свршиле, каде тој студирал и бил овенчан во голем поет. Сето тоа сега е само минато кое нема иднина. Заминувајќи не и се јавил зашто во душата почуствувал неизмерна „горчина кон се што е грчко, дури и тебе те намразив. Сега, кога си дошла дури овде, се ќе ти кажам. Некогаш јас ја сакав вашата некогашна слава и поезија. Те сакав и тебе и низ твоите усни грчкиот јазик ми беше прекрасна музика. Но еден ден грубата реалност ми ги отвори очите. Јас со ужас требаше да сознаам дека сум станал заблуден син на моето прогонувано и од сите вас понижувано племе. Ние ја немавме вашата уметност, но овде во градите го носиме големото, добро срце. И се одлучив, кога страда целиот мој народ, јас немам право да бидам среќен. Јас сакам неговите страдања да бидат и

мои маки“. Да, зборува Зографос, душата му е преполна со песни кои чекаат да бидат испеани, а таа веќе и слушнала за неговите обиди да составува стихови на бугарски јазик. Но, ја прекинува тој, треба да разбере еднаш дека тој повеќе не сака да биде грчки поет. На забелешката дека тие немаат своја литература, без дилеми е одговорот дека ќе се создаде со сопствениот мајчин јазик, со јазикот со кој и ќе се родат големите поети. По личното признание дека „јас во себе го убивам поетот Наумов, за да воскресне Бугаринот Наумов“ нема никаква смисла било каков разговор.

На сцената стапуваат мајката, Мушмов, Пармагов и Владиков. Првиот вознемирен кажува дека децата се вратиле дома и раскажуваат дека учителот го затворил училиштето, па прашува да не му е мала платата. Децата си дошле дома и ги кинеле грчките книги, вознемирен е Владиков, како да креваат некаков бунт. Да, одговора Наумов, светите Климентови книги се запалени и сега отворено со огон и меч ги погрчуваат. Милите дечиња кои од мајчиното млеко го вкусуваат убавиот роден збор, кога ќе попораснат им се полнат главите со туѓ јазик „и ги тераме да се срамуваат од своите бугарски мајки“. Борбата е наша, со сопствени сили и жртви, вели учителот, и додава оти врапчето не треба да очекува помош од јастребот“. И бескомпромисниот одговор дека ќе ги учи децата на мајчиниот јазик, на јазикот на кои говореле и нивните мајки, на кој говориш и ти, на кој говорам и јас. А потоа на тој јазик мисите ќе ги служат и свештениците во црквата на свети Климент. Значи нема како глуви да стоиме во црквата, додава Мушмов, а Владиков смета дека учителот зборува како бунтовник. „Било што да се случи, јас нема да го отворам училиштето. Можеш да одиш кај владиката Мелети и да му кажеш, дека учителот Наумов почуствувал оти го родила бугарска мајка. Но исто така немој да заборавиш да му кажеш дека овде не е Грција, туку е Македонија и оти на беговите им е сеедно, дали еден безверник своите молитви ги чита на грчки или на бугарски“. Да, согласен е Мушмов, ние сме христијани и нема зошто да се срамуваме од својот јазик.

Владиков постојано го напаѓа учителот, а тој пак му возвраќа кој е тој Мелети и од кога е тука, во црквата на свети Климент во која од памтивека се молело на народен и разбирлив јазик, и како може да господари и да заповедува еден натрапник туѓинец? Кулминацијата на драмата, нејзината внатрешна, психолошка динамика се одразува и преку времето како елементарна категорија низ се позачестените и посилни грмотевици. Како сценски ефекти се јавуваат неколкупати. Но ништо не може да се испречи на патот од младиот учител. „Тој кој над сопствената глава ја чувствува благословената десница на свети Климент, не се плаши од ништо“. На забелешката од Владиков дека си игра со огон, тој со народна мудрост му одговора дека не е можно и волкот да биде сит, и јагнињата да се на број. Драмата како да ја заклучува доаѓањето на Сапунциев кој вознемирено соопштува дека изгорел и последниот лист од светите ракописи.

Вториот чин, сместен во зградата на турската управа, ги донесува казните и одредени разврски на најавените конфликти во уводниот, првиот чин. Динамиката на случувањата децидно ја најавува стражарот во дијалогот со затвореникот Кичеец дека вечерва по сè изгледа „тврдоглавите Бугари“ ќе и отворат многу работа на полицијата. А сите нешта се случуваат во квечерината на најголемиот христијански празник, на Христовото воскресение. Имало бунт во црквата, а на сцената се појавуваат Христодул Владиков кој под мишка носи куп книги, а по него двајца стражари го водат Григор Наумов. Гласно протестира дека иако денеска цел ден ги заплашувале и ги убедувале свештениците вечерва да не го пеат Христос воскресе на бугарски јазик, и покрај апсењата, ништо нема да им успее. Оваа ноќ и по толку векови ќе се разнесе пак гласот на народот.

Следуваат многу поединечни приказни низ кои се доловува атмосферата, состојбите и перспективите во поробената и негирана Македонија. Во разговорот меѓу Наумов и Кичеец, се добива признанието дека тој не е убиец на Анто Бондето, туку тоа го сторил Антонаки, братучедот на Мелети. Точно дека се одреков од своето бугарско име, признава Кичеец, но не го признале ни за Грк. Та нели е сиромашен, и секој го поттурнува и понижува. Тој е предавник и никому веќе не му е потребен, не треба да очекува дека Мелети ќе се погрижи за него, туку има време да се покае и да умре како човек. Доаѓа Сапунциев вознемирен и збунет и кажува како целиот народ го барал во црквата, која била преполна, и оти веста за неговото апсење одекнала како гром во градот. Доаѓаат Владиков и иследникот. Првиот вели дека во претресот во домот на учителот не нашле оружје, но затоа пак ги нашле оние тетратки во кои се направени планови за „бунт против државата“. Се е лага и намештена работа, одговора учителот, и му кажува на иследникот дека утре е Велигден, најголемиот христијански празник, а единственото што се бара е тоа за прв пат на својот јазик да го пеат Христовото воскресе и ништо повеќе. Доаѓаат Наумова и Узунова. За народниот учител постои само вистината. На нападите од Владиков изрекува нови аргументи: „Не, Владиков, јас не сум нераним мајко, зашто никој друг син не ја сака така својата мајка, како што јас ја сакам мајка ми. Но ако постои човек, кој во себе го понижил тоа чувство, тоа најнапред си токму ти. И покрај сопственото големо богатство, зар од род-

СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ

ниот дом не ја избрка сопствената мајка затоа што била проста и не можела да го крши јазикот на грчки пред твоите почитувани гости? За никого не е тајна, оти Мелети ти ги наполни џебовите со жолтици за да ме убиеш, но голем е Господ“. Се раздиплуваат сите поразии, интриги и пресметки, лаги и лицемерија.

Признанието на учителот оти „ние не сме бунтовници против државата, туку ние сакаме само Грците да не се наметнуваат во нашите цркви“, јасно го назначува започнатиот процес на просветителството кој го подразбира системот на сопствена борба и сопствени жртви за свои национални и социјални права и слободи, за црква, просвета и литература на мајчиниот јазик, а неговиот логичен и неминовен развиток и резултати нема сила која може да ги спречи, уште помалку да ги оневозможи во крајниот исход. На сцената се појавува и Мелети, кој досега беше само присутен и како повод и како причина на сите случувања. Оваа работа е политички бунт, обвинува и јасно дава до знаење дека овде тој заповеда и дека се слуша само неговиот глас. Бара верниците веднаш да се избркаат од црквата, да се употреби сила, нека се апси и затвора, тоа се државата и законите. Овде тој е држава и закони. Но, учителот го предупредува оти ништо нема да му помогне, зашто кога од планината ќе се спушти потокот, за него нема препреки. „Но ние со тебе имаме да расчистиме стари сметки. Нели ти нареди да ги убијат браќата Миладиновци?“ И тоа не е клевета, продолжува Наумов, зашто „се уплашивте оти напечатените народни песни од нив можат да повикаат во Охрид да дојдат западни учени, за да видат какви натрапници тука се Грците“. Мелети се заканува оти наскоро и нему ќе му ја затвори устата. Нема зошто да се плаши, одговора учителот, зашто неговата смрт не е ништо, и ако загине по него илјадници луѓе ќе ја продолжат борбата. И бара дека тој треба да одговора за убиството на Бондето. Кога несреќниот човек се вратил од Романија за да си ја прибере жената, Мелети наредил истата ноќ со секира да му ја земат главата, и така тој и натаму да си остане во прегратките на убавата жена. Иако е секретар на владика, тој е поголем грешен и од ѓаволот. Мелети наредува пресметка со сила, ја презема сета одговорност врз себе, дури и таа за смртта на Григор Наумов.

На разделба со мајка си и со Узунова, народниот трибун порачува дека не треба да се плаши од какви било измачувања и маки и оти сега повеќе од било кога мора да живее. Однадвор се погласно допира вревата од разгонетиот народ од црквата, кој во еден миг се втурнува во собата. Иследникот е збунет и едноставно не знае што треба да прави. Мажи, жени и деца, стари и млади ја бараат слободата на нивниот учител. „Само народот може така безмерно да љуби и да мрази“, возкликнува Наумов. Мушмов ја бакнува неговата рака со благослов дека само тој им го покажал патот до Господ, Пармагов се извинува за својата заблуденост и стравот, а Кичеецот знае оти само со признавање на вистината може да ги искупи сопствените големи гревови и пред сите без страв ќе ја каже. Со своите стари приказни доаѓаат Серезлијата и Зографос. На нејзините прекори и молитви има сал еден одговор. „Панахио, во името на нашата мртва љубов, да се разделиме без омраза. Нашата судбина била жестока, да бидеме чеда на две противнички племиња. Но за мене веќе нема враќање. Помири се и заборави го овдешниот страдалник кој се упатил по каменестите стрмнини да ги бара вистините...„Заминува таа со тага и болка и со признанието дека не сакала само да го спаси својот свршеник, туку дека тука „умира еден наш голем поет“.

Убавиот сончев ден во третиот чин нè враќа во поетовиот дом. Неговата мајка и една свршеница разговараат за состојбите и страдањата, во кои како импресивна илустрација се вклучува несреќниот Кичеец. Побегнал од затворот, откако ја кажал сета вистина, пукале по него и го раниле, па бара да го сокријат. Пред да умре, сака да ги бакне златните одежди на свети Климент и

така да си замине на оној свет во вечноста. Доаѓањето на Атанас Серезлијата и Зографос е само ново измачување. Македонската мајка порачува дека тие се сиромашни луѓе и не се лакомат за богатства, сака да си умре тука, во нејзината куќичка, а во работите на синот никако и не помислува да се меша. Заканите се немилосрдни и навредливи. „Тука во Охрид нема Бугари, туку Грци. Целиот свет знае дека во Македонија живеат христијани, а тоа се Грците", умува Серезлијата. Мајката само додава дека најголем грев е таа да бара нејзиниот син да се одрече од сопствениот народ. Секој човек го има својот пат и оди по него.

Градот собира потписи за молбата со која бара да биде ослободен учителот. Наскоро тој придружуван од народот доаѓа во родниот дом. Сите се пресрекни од победата и со сознанието дека со чест и гордост можат да го носат сопственото име. Од устата на учителот Григор Наумов говори самиот свети Климент, како најубава илустрација за народната традиција и континуитет, за неговата самобитност и непокор. Но Мелети не мирува, со оружје тргнува во пресметка во која потекуваат нови реки од крв. Прва жртва е дедо Мушмов. Скокнува Наумов и ја прифаќа битката, зашто нема од кого да бега, оти од „денеска во Охрид ќе заповеда еден од нив двајцата".

По викотниците и престрелките, граѓаните наскоро го донесуваат смртно ранетото тело на Григор Наумов. Нема солзи и плачење, татковинскиот завет е свет долг. Трибунот ги изговора последните зборови: „Не плачи мамо... Јас заминувам кај свети Климент, одам да му кажам... оти ние неговите внуци уште ги чуваме неговите пораки, дури и тогаш кога тоа е по цена на нашите животи! И ти Сијке не плачи... Така ни било пишано... свети Климент... да не венча таму горе над облаците... " Вревата од надвор за миг стивнува. Потоа одекнуваат радосни извикувања и камбаните свечено се одгласуваат. Оддалеку почнува да се пее Христос воскресе, сите се крстат, а Узунова ја зема безживотната рака на Григор кревајќи ја за и тој да се прекрсти. Наш е свети Климент, му се обраќа Сапунџиев. Учителот тешко дише и зборува. Но нема мерка среќата што народот пак пее за свети Климент и колку многу сега сака да живее, а умира, но останува да живее убавиот народен збор и вечниот дух на народот.

Драмата „Камбаните на Свети Климент" од Димо Сјаров се остварува како доследно реализиран документаристички текст со нагласена творечка тенденција низ системот на просветителството и врз себе да ја преземе таа функција како свет патриотски долг да се разгласува и вкоренува во народот националното чувство и достоинство. Погодено е времето за дејствување и секако немало подобра личност од поетскиот гениј на македонскиот 19 век Григор Прличев за остварување на задачите и целите на бугарските интереси и пропаганди. Илустрација за тоа се податоците за нејзината популарност и многуте изведби во Бугарија, потоа во Македонија, и како примарен драмски текст среде Македонците во Пиринска Македонија и македонската емиграција во Бугарија. Притоа никако тоа не се должи на естетските вредности на книжевното дело. Ниту пак можело да биде конкуренција на „Македонска крвава свадба" од Војдан Чернодрински. Драмата на Сјаров ја има заокружено сопствената историја и таа децидно укажува на творечкиот чин и резултат како задача на денот. Повеќепати досега сме пишувале за такви и слични зафати во бугарската драмска литература.

Останува историската димензија како фактографија од Димо Сјаров и неговиот драмски текст „Камбаните на Свети Климент". Секако дека без нив не е можна ниту една комплетна и комплексна книжевна состојба, процес и движење, комуникација и приопштување дури и во поразиите на туѓите интереси и пропаганди. Авторот подоста се држи до аргументите од животните и творечки врвици на Григор Прличев. Немаме објаснување зошто притоа морал на вистинското име да му го даде презимето Наумов. Сосема сфатливо одбран е периодот од јануари 1862 година, кога Прличев дознавај-

ПАМЕТНИКОТ НА БРАЌАТА МИЛАДИНОВЦИ ВО СТРУГА
(АВТОР ДИМЧЕ ТОДОРОВСКИ)

ќи за трагичната и мистериозна смрт на браќата Миладиновци, се враќа во татковината со непоколебливата решеност да го продолжи нивното дело. Идеите на татковото на македонското просветителство Димитрија Миладинов, кај кого учел гимназија во Охрид во 1848 година, кои и ја формираат личноста на идниот поетски гениј, се стожерни пунктови на драмскиот текст. Во првиот чин Сјаров ја раскажува семејната драма на Прличеви со преранатa смрт на поетовиот татко кој останал сирак на шестмесечна возраст и грижите на мајката да го одгледа и издигне синот така впечатливо раскажани во неговата „Автобиографија", пишувана во текот на 1884 и 1885 година во Солун. Еден од клучните податоци е освојувањето на првата награда (1860) на традиционалниот литературен конкурс за најдобра поема, потоа понудената стипендија за продолжување на студиите во Берлин или Оксфорд, нејзиното одбивање и враќањето во татковината. Зад него е искуството од првото враќање во мај 1850 година, и работата како учител во струшкото село Белица и клучниот податок дека тука почнал да пишува поезија (1850-1852), во Прилеп, шест месеци (1853) и во родниот Охрид (1853-1859). Тоа ќе рече оти веќе имаме подоста и животно и творечко искуство за вистинска драма.

Конфликтите исто така, предизвикани со интригите на фанариотскиот владика во Охрид, Мелетија и затворањето на Прличев претставуваат кулминација на драмата. Во тие општествени димензии, авторот ја внесува и личната приказна, кога по враќањето од затворот во Дебар (1869) се оженува за Анастасија Узунова, тоа е и нејзина книжевна идентификација, ќерка на Христо Узунов. Писателовата слобода наспрема победата на народот и неговото влегување во светиот храм на свети Климент, наспрема колективната среќа, ја спротивставува смртта на главниот јунак и неостварената љубов во брак, личната, сопствена несреќа како залог, темел и завет на општото и иднинското. Доловувајќи ја атмосферата на Охрид од тие бурни и неизвесни времиња, избегнувајќи го црнобелото сликање а сепак со желба за создавање на една епска слика која се нуди сама по себе, авторот со право и умешно во неа вградил повеќе човечки истории. Секоја од нив е посебна приказна за Панахија Зографос, докторот Атанас Серезлијата, градските првенци Христодул Владиков и Димитар Пармагов, Јаким Сапунциев, впечатливот лик на Кичеецот, на иследникот и калуѓерот, и секако на секретарот на грчкиот владика во Охрид, Мелети. Динамичноста на драмското дејствие, богатството од ликови и карактери секако се и најуверливите аргументи за популарноста на драмскиот текст на Сјаров и за неговите многубројни сценски изведби.

Станува збор за писател кој посебно бил заинтригиран за историјата и неа ја преточувал во литература. Притоа посебно инсистирајќи на јуначките подвизи, на патриотските чувства издигнувајќи ги до степен на колективен ламент кој освојува, понесува и провоцира. Во тие однапред поставени задачи и цели нема погрешка. Иако станува збор за автор кој напишал само два драмски текста, покрај „Камбаните на Свети Климент", и „Трагедијата на Боров", драма во три чина (1932). Ученият Сјаров точно знаел дека отсликувајќи го духот на времето, нему морал верно да му го вгради и народносниот дух, неговата свест, совест и етика. И тука е одбран најсигурниот и соодветен пат кој води до неисцрпното богатство кое со векови го создавал безимениот народен гениј. Творештво кое во себе ги содржи највредносните и најтрајни универзални пораки и значења. Оттука во постапката на авторот во неговиот драмски текст наоѓаме едно мало богатство од кратките фолклорни жанри, како пословици и поговорки, верувања, клетви и благослови. Сите тие се користат мошне функционално. Тоа само ја збогатува и ја проширува читливоста на текстот, а кога тој се оживува на сцената само добива во сопствената привлечност и брзо и колективно препознавање на публиката која најчесто доаѓа да се види себеси во пресоздадените слики од нејзиниот живот, соништа, копнежи и верувања во убавото, во човечкото и во иднината.

Една вистинска историја на книжевноста, секако, не може да ги запоставува другите истории со кои е напоредна: таа е неделива од една општа историја во која уметничкото творештво треба да најде свое место, пишува Даниел-Анри Пажо.[10]) И прашањето а и како може во неа да не се додаде историјата на религиите, на мисловните системи, на обичаите и на културните дејности. Рене Велек смета дека разните уметности имаат свој одделен „сопствен развиток" со „различен ритам" и особено, „една различна внатрешна структура", наспрема предизвикот на Андре-Мишел Русо, на кој укажува Пажо, и ние го преземаме како таков дека: „Место да се ограничуваме на традиционалната замисла за многубројноста на самостојните системи на творештвото и на поврзувањето, сетилни и јазични, речиси затворени во самите себе и општејќи само ограничено меѓу себе, ние претпочитаме да претпоставиме еден сеопфатен свет на знаци, повикувајќи се на осетот и на значењето, којшто се претставува низ разни медиуми, совпаѓајќи се делумно по формата, содржината и целите". И со еден наш обид за можен прочит на една постара и подзаборавена книга, драмата „Камбаните на Свети Климент" од бугарскиот автор Димо Сјаров.

[10] Даниел-Анри Пажо, Општа и компаративна книжевност, изд. Македонска книга, Скопје, 2002, стр. 257-258.

Славомир Маринковиќ

Нашата Тоска и...

Данка Фирфова (1918-2003)

„За мене решавачки ден во кариерата беше одлуката за поставувањето на ***Тоска*** *од Џакомо Пучини. Дали смеам да ја наречам – моја Тоска? Верувам дека имам право на тоа, затоа што во неа дадов сè што можам за да ги зацврстам темелите на нашата Опера. Конечно, Тоска ја пеев целата моја кариера, сè до заминувањето во пензија и ја сакав толку што наоѓав во себе сили постојано да ја доизградувам".*

Дали смее да ја нарече Тоска своја?

Смее. И тоа како смее, зашто ние, а тука *ние* се однесува на публиката, и пред ова нејзино беседење – поврзано со 40-годишнината на Македонскиот народен театар во 1985 година – веќе ја оквалификувавме ***примадоната Данка Фирфова*** како наша Тоска.

Тој решавачки ден во кариерата на Данка Фирфова беше 18 јуни 1948 година кога на оперската сцена во МНТ беше прикажана македонската премиера на „Тоска", всушност прва целовечерна оперска претстава во репертоарот на Операта на МНТ по едноактната „Кавалерија рустикана" (9.5.1947) и по двата чина на „Палјачи" на 17 февруари 1948 година. Данка Фирфова веќе ја беше почнала својата сценска кариера со креирањето на ликот на Сантуца во „Кавалерија рустикана", но Флорија Тоска – оперска примадона кај Пучини – беше вистинскиот лик за нашата оперска примадона. „Одиме" неколку сезони подоцна.

Фирфова продолжи да ја толкува Тоска, продолжи да ја доизградува и – од страната на публиката наиде на незаменлива реакција: 17 пати (седумнаесет!) по една претстава завесата се креваше и спушташе – тоа е можеби и македонски рекорд!, и толку пати Фирфова во костимот на Тоска доаѓаше до просцениумот за да се соочи со публиката која стоеше и ѝ ракоплескаше. Бесконечно. Ракоплескаа музичарите во оркестарската школка, ракоплескаа и колегите на сцената.

Морало тука да има и насолзени очи.

Години пред овој триумф - „одиме" во Велес. Гимназијалката Данка Северова пее во училишниот хор како солистка. На свеченият концерт на крајот од учебната година во Велешката гимназија бил присутен и претставник на Министерството за просвета и, по негов совет и со негова писмена поддршка и препорака, Данка заминала во Белград во 1934 година. Дипломирала (во 1938 година) како педагог - наставник по музика со главен предмет соло-пеење.

Првиот чекор кон оперската сцена го направила во учебната 1945/46 година, кога во Скопје била наставник по музика. Напоредно со педагошката дејност, во 1947 година беше

вклучена – за Сантуца – во подготовките на „Кавалерија рустикана“.

Се редеа улогите:

Сантуца и *Тоска*. *Марженка* во „Продадена невеста“ и *Микаела* во „Кармен“. *Леонора* во „Трубадур“ и *Шарлота* во „Вертер“. *Аида* и *Амелија* во „Бал под маски“. *Ѓула* во „Еро од оној свет“ и *Дездемона* во „Отело“. *Елизабет Валуа* во „Дон Карлос“ и *Норма*. *Маѓлен* во „Андре Шение“ и *Леѓи Билоуз* во „Алберт Херинг“. *Графица* во „Свадбата на Фигаро“ и *Леонора* во „Фиделио“... над дваесет главни ликови во репертоарот на Операта на МНТ и уште неколку на сцената во Српско народно позориште во Нови Сад (1956–1958), или како што често стои во енциклопедиските одредници за неа: „Оствари повеќе магистрални постигања во сопранскиот драмски фах како една од најмаркантните вокални уметници на Македонија“.

Во тајните на оперското вокално умеење прва ја упатила проф. *Наталија Илиќ* во белградското училиште „Стеван Мокрањац“, а потоа нејзина професорка по пеење била *Цирила Меѓведова-Шкерјанц*. Во суптилното „заокружување“ на гласот на вонсериски талентираната Данка Фирфова учествувала професорката Аделаиде Сарачени во Милано.

Првичниот растеж и следните речиси три развојни децении на Операта на МНТ најдиректно се поврзани со името на Данка Фирфова, нејзината уметност е нераскинливо вткаена во појавата, растењето и подемот на македонската оперска репродукција. Тоа не се само сознанија на публиката или оцени на критичарите. Како „колективна уметност, оперскиот настап остава и впечаток кај партнерите и другите учесници во претставата, за нив може да биде поттик, инспирација, поддршка. Што мислат тие за Донка?

Фаготистот *Спиро Чкатровски*, во оркестарот на МНТ од 1950 година, се сеќава дека белградските критичари ја оцениле Данка Фирфова како „една од најдобрите Леонори („Трубадур“) кои гостувале на сцената во Народно позориште“.

Диригентот *Ванчо Чавѓарски* беше благодарен што неговото деби („Бал под маски“) било успешно „благодарение и на прекрасната интерпретација на Данка Фирфова во ликот на Амелија.

Оперекиот пејач и режисер Данчо Митровски говори за појавата на грамофонската плоча на Данка. „Кога ја слушав Данка Фирфова, ми потекоа солзи“, вели тој. „Со каква голема певица сум соработувал. Тоа беше светски глас, светски уметник! Какви белкантистички кантилени, какви пијана! Беше уживање да се слушаат интерпретациите на Данка како Тоска, како Аида...“

Таа Аида, на пример, што многумина ја спомнуваат се случила во 1954 година. Данка Фирфова во насловната улога, Ана Липша-Тофовиќ како Амнерис, Енцо Серини во ликот на Амонасро, Методија Илиевски како Рамфис... еден своевиден дрим-тим на македонската оперска сцена. И уште малку да се послужиме со зборовите на колегите на Данка Фирфова. „Уште како ученичка им се восхитував кога ги слушав Данка Фирфова и Васка Бицова-Гајдова“, зборува алтот *Милка Ефтимова*. „Тие можат на секој пејач да му служат како добар пример“.

Сопранот *Зина Крељa*, е најдецидирана во својата оцена: „...и што поинтензивно се сеќавам на тие денови, работите доаѓаат на свое место. Данка Фирфова! Па, луѓе, таа е синоним за опера. За мене Данка е македонска Тебалди“.

Во 1975 година, по цели 27 сценски сезони, по бројни претстави и гостувања (во „сите“ македонски градови, низ најзначајните југословенски музички центри, во Познањ, Вроцлав, Варшава, Софија, Пловдив, Русе, Варна, Братислава, Солун... во Белгија, Италија, Турција...) Данка Фирфова го соблече оперскиот костим и - замина во пензија.

Сакаше и умееше да говори за убавите нешта и високо го ценеше достоинството што била учесник во создавањето на вредности и како дел од колектив и како поединец.

„Горчливи мигови имало, паѓаа и неопределености исто така“, ги проценуваше Данка сите свои театарски години, но како претставник на една позитивна енергија имаше обичај да каже дека „нив ги оставам настрана, зашто се неодминлива состојка на еден театарски организам, зашто... сакам да се сеќавам само на убавината“.

Да се сеќаваме и ние на севкупната убавина што Данка Фирфова, драмски сопран, толку раскошно ни ја подаруваше од својата сцена со оперските уметници-колеги во Македонскиот народен театар.

Катерина Петровска-Кузманова

Илинденското востание како инспирација во македонската драматургија

Прашањето за илинденските мотиви во македонската драматургија е пред сè прашање за постоењето на жанрот – историска драма во рамките на она што се нарекува македонска драматургија, од една страна, и жанрот на историската драма во рамките на развојот на светската драма. Постојат два основни типа историски трагизам. Во основата на првиот лежи уверувањето дека историјата има своја смисла, да ги исполнува своите објективни задачи, да се стреми кон одредена насока која е разумна или барем може да се разбере. Тогаш е трагична цената на историјата, цената на напредокот, која човештвото мора да ја плати. Друг вид историски трагизам е оној кој израснува од убедувањето дека историјата нема смисла и стои постојано во место или постојано го повторува својот суров циклус. Таа претставува елементарна сила, како град, бура или ураган, како раѓање и смрт. Хегел во своите размислувања за овој жанр забележува дека трагичните јунаци на историјата биле оние кои дошле предоцна. Нивните истории биле благородни, но едноставни, биле во ред во претходната етапа, во претходниот чин. Ако упорно ги бранат своите позиции, историјата секако ќе ги столчи. Трагични јунаци на историјата исто така се оние кои дошле прерано, кои залудно сакале да ја забрзаат историјата. Нивните вистини исто така се едноставни, ќе бидат исправени дури во следната етапа во следниот чин, не разбрале дека слободата е само свест за неопходноста. И ги толчи историската неопходност која ги решава само оние задачи кои можат да се решат. Париска комуна е пример на таквата трагика.

Историскиот жанр во нашата драматургија започнува пред точно сто години со појавата на Цепенковата драма „Црне војвода“ (1903). Оттогаш па наваму со помал или поголем успех се нижат драми кои во себе имаат историска основа, во поблиското или подалечното минато. Илинденското востание како драмска тема сепак се покажува како скромно третиран настан. Со оваа тема досега се занимавале мал број текстови, од кои два се непосредно врзани и со годините веднаш по самото востание, а поголемиот број од нив го носат предзнакот на пригодни, напишани по повод јубилејот на востанието. Тоа се драмите „Духот на слободата“ (1909) од В. Чернодрински, „Илинден“ (1923) од Н. К. Мајски, „Окрвавен камен“ (1968) од В. Иљоски, „Белите коњи“ (2003) од П. Бакевски, како и драмата „Македонски борци“ (1945) од Јордан Фурнаџиски, според податоците на В. Тоциновски (види, Тоциновски, В., 1994, 126-131). Во нив темата Илинденско востание се третира, покрај некои поклопувања, на различни начини. Во односот кон историскиот настан и барањата на драмската форма, авторот се свртувал кон оној пристап кој му бил најсоодветен за неговите уметнички можности и цели. Уште Аристотел забележува дека односот кон историската вистина на уметникот е поинаков од оној на историчарот: „Од она што сме го кажале досега очигледно е дека тоа не е поетска задача да го изложува она што навистина се случило, туку она што можело да се случи и она што е можно според законите на веројатноста и нужноста. Бидејќи историчарот и поетот не се разликуваат според тоа што едниот пишува во проза, а другиот во стихови – бидејќи и делата на Херодот можат да се дадат во стихови, па тоа исто така би била историја како и во проза – туку се разликуваат според тоа што еден зборува за тоа што навистина се случило, а другиот за она што можело да се случи.“ И понатаму историската драма како жанр ги засега колку драматичарите толку и теоретичарите. Како пример за успешни историски драми во рамките на светската драматургија се секако Шекспировите драми што ја третираат борбата за превласт на англискиот престол. Забележувајќи го овој факт Јан Кот го поставува прашањето: *Врз што се темели Шекспировата драматизација на историјата?* Тој смета

дека формулата за успех на овој жанр кај Шекспир е пред сè во собирањето и згуснувањето на историските настани, бидејќи драмата на Џон, Хенри и Ричард е подраматична од самата историја. Нивното дејство се темели врз воспоставувањето на принципите на големиот механизам, во кој историјата е исчистена од живописност, од анегдота, од фабула. Во вака изградените драми немаат значење ниту историските имиња, ниту веродостојноста на настаните. Во неговата драматургија ситуациите се вистинити, може да се рече и надвистинити. Во својата студија посветена на историските драми на Шекспир, Кот забележува: „Историјата во театарот најчесто е само голем декор. На нејзиното толо јунаците се сакаат, патат или мрзат, ја преживуваат својата лична драма, ги играат свои лични проблеми. Понекогаш дури и непосредно се вмешани во неа. Историјата им го усложнува животот, но дури ни тогаш не престанува да биде костим, кој им е помалку или повеќе неудобен: перика, кринолината, мечот кој им се плете меѓу нозете. Очигледно, тоа е само привиден историцизам." (Кот Ј., 1990, 49-50).

Во драмската интерпретација на историскиот настан Илинденско востание, во нашата драматургија најслободен бил Војдан Чернодрински, што пак од аспект на уметничкото валоризирање на драмскиот текст „Духот на слободата" според поголемиот број иследувачи секако е најуспешен. А. Алексиев во својата студија посветена на овој автор ни дава низа податоци околу настанувањето на делото, кои во современата театролошка наука стануваат општо место дека драмата „Духот на слободата" Чернодрински ја пишува поттикнат од Крушевското братство во 1905 година кое го кани да напише претства за Илинденското востание настојувајќи што посвечено да ја одбележи годишнината од Илинденското востание, за што сведочи и кореспонденцијата на Чернодрински со одговорот на упатената покана од Крушевското братство: „Вашата желба која е и моја силна желба да го одбележиме оној славен ден кога нашите поробени браќа, сестри, татковци и мајки го кренаа оружјето и го побараа своето човечко право да живеат слободни и ми дава сили да се надевам дека мојата пиеса, ако не со голема литературна вредност (ќе биде барем од значење за историчарот или за оној талентиран писател на кој ќе му послужи за материјал." Чернодрински ја прифатил; поканата и побарал да поразговара со преживеаните учесници во смисла на собирање на материјал, но од друга страна истиот Алексиев вели дека во оставнината на Чернодрински тој таков материјал не пронашол, иако пронашол материјал од кој се гледа дека подробно се подготвувал за пишување претстави со историска содржина, посветени на грабнувањето на Елен Стон и Кузман Капидан. Причините за ова остануваат во сферата на претпоставките, но факт е дека Чернодрински на овој настан ќе се наврати неколку години подоцна со претставата „Духот на слободата". Според податоците од емигранските весници на 19 април 1909 г., софиското Крушевско братство „во соработка со Македонската трупа и аматери ќе ги изведат претставите *Сева Духот на слободата* и *Зло за зло*." Според податоците што ги дава Алексиев, драмата *Духот на слободата* има неколку верзии кои се датирани со годините 1909, 1920, 1935. Тоа е краток текст кој опфаќа петнаесетина страни, со 13 сцени што Чернодрински ги нарекува појави, вешто дијалогизиран и распределен фунционално со добро конципирани ликови, драматуршки граден едноставно и логично и, за разлика од другите претстви на Чернодрински, невообичаено конзистентен. Тој историскиот настан Илинденското востание го става во фонот на семејната драма. Во неа низ тринаесетте појави се развива една драматуршки логична ситуација која на еден збиен драматуршки временски и просторен контекст ги содржи сите елементи на драмскиот состав. Чернодрински не го интересираат само битки, односно историскиот колорит, туку трагизмот на националното битие. Спојувајќи го овој фактор со индивидуалните егзистенцијални драми, тој успева да ја надополни сликата на духот на слободата. Во рамките на фабуларниот систем на драмата се манифестираат, освен национални мотивациски и романтичарски (мелодраматичност, емфаза, хероизација) и критички тонови. На овој начин Чернодрински создава историја без празни места. Токму ваквиот приод кон историската тема и нејзиното прекршување преку семејната трагедија во фокусот на интересот на театаролозите го поставува прашањето: Дали драмата *Духот на слободата* е историска драма за Илинденското востание? Како одговор на ова прашање, В. Илиќ е дециден дека „Духот на слободата" не е драма за Илинденското востание, додека пак Ј. Лужина не го одрекува востанието како темат на драмата туку формата историска, ја определува како романса. Без да се впуштаме во полемика со наведените театролози, ќе кажеме дека е несомнен придонесот на Војдан Чернодрински во влијанието што понатаму ќе ги води и идните генерации македонски патриоти во нивното дејствување. Иако во нејзиниот состав

има и недоследности и недоразвиеност на ситуациите и недостасува психолошко карактеризирање на ликовите драмата со својата „сценичност“ ја постига својата цел. Тоа авторот успева да го оствари преку конфликтното чувствување на светот присутно и во неговите останати драмски текстови, но овде наместо кон трагедијата тој читателот/гледачот го насочува кон политичката драма, па во драмското случување Чернодрински вклучува етички, политички и интимни моменти. Тој ја користи симболиката на бурата за да ја покаже на наједноставен начин објективната и субјективната реалност. Во однос на другите текстови на Чернодрински е забележливо и поголемото осовременување на драмскиот говор, кој ја надминува фолклорната основа. Но, Чернодрински како несомено искусен мајстор на сцената и познавач на механизмите на драмскиот жанр, но според потребата и барањето на публиката драмата да ја има формата на агитка која ќе повикува на отпор се служи со проверени драмски средства, дејството го сместува во една згусната рамка дека со низа симболи го предава механизмот на времето во кое се поставува равенство меѓу свадбата и смртта, може да се каже дека Цвета од „Македонска крвава свадба“ и Маноил од „Духот на слободата“ се една личност во две форми – нивната функција во драмскиот текст и нивната жртва се идентични. Според проследувачите на делото на Чернодрински драмата „Духот на слободата“ е „нетипична драматуршка структура која најмалку ѝ соодвествува на типизираната (битовска) матрица.“ Придонесот на овој автор е во тоа што ја пресоздава Илинденската епопеја во легенда која ќе ги упатува и поткрепува идните генерации македонски револуционери и патриоти. Токму со оваа драма на Чернодрински за првпат во нашата литература ја инаугурира темата за Илинден како конкретен настан и повод за уметничка трансформација.

Меѓутоа значењето на оваа драма не се исцрпува со фактот дека таа обработува мотив поврзан со Илинденското востание. Нејзиното значење, пред сè резултира од фактот дека таа најавува една сосема нова фаза во и без тоа богатиот драмски опус на Чернодрински. Збогатен со творечко искуство, а истовремено свесен за променливоста на вкусот на гледачите, Чернодрински овојпат го напушта моделот на револуционерна агитка и се обидува да создаде историска психолошка драма, ползувајќи некои особености на симболистички театар. Затоа во драмата „Духот на слободата“ нема ни трага од патетика, толку карактеристична за неговите постари драмски дела, а целосно им свртува грб на фактографијата и дескрипцијата. „Наместо да оди во ширина, сега авторот се нурка во длабочина, настојувајќи да ги открие и да ги регистрира, пред сè психолошките раскинувања и трауми на своите херои“ (Алексиев А. 1990, 103-104). Сето ова ни дозволува да заклучиме дека Чернодрински и во ова свое дело, колку и да е нетипично за неговата мелодрамска матрица, сепак покажува дека знае да го погоди сенсот на публиката и барањата на времето, што обезбедува долго траење на неговите драми (последен пат оваа драма е изведена во сезоната 1987/1988).

Од друга страна на историскиот жанр стојат оние автори за кои историјата не е ни подлога, ни декор. Кај овие автори чиј најзначаен претставник е Шилер, играат или поточно на сцената се појавуваат актери преправени во историски личности. Тие ја знаат историјата, ја научиле напамет и ретко испаѓаат од улогата. Јунаците ја толкуваат историјата откако ги знаат нејзините решенија. Можат дури понекогаш да замислат вистински стремежи на општествените сили и нивните вистински судири. Но дури ни тогаш не настанува драматизација на историјата. Драматизиран е само нејзиниот учебник. Тој прирачник бил идеалистички кај Шилер или Ромен Ролан, или материјалистички, како во некои драми на Бихнер и Брехт, но никогаш не престанува да биде прирачник.

Хронолошки втората драма инспирирана од Илинденското востание „Илинден“ на Никола Киров Мајски, во својот драмски ракопис токму на ваков начин се однесува кон настаните. Самиот автор во поднасловот на својот ракопис ни ја предава својата амбиција да ги предаде настаните од Илинденскиот период. Несомнено е дека врз Мајски силно влијание врши и тоа што самиот бил учесник во настаните. Токму од таа причина во овој драмскиот текст се инсистира на историчноста и вистинитоста на настаните што се случуваат и на автентичноста на ликовите што се појавуваат. Но и покрај својата амбиција Мајски зад себе го нема знаењето и искуството на Чернодрински, па така во најголем број случаи проучувачите на делото на Мајски или на драматургијата воопшто овој драмски текст го доживуваат како фреска, како слика полна со историски факти и податоци. Тој ја пишува сопствената драма во пет дејства обмислена како редица „слики од великото македонско востание во 1903 година. Во драмата „Илинден“ Мајски ги слика двата противставени табора низ крајно едноставна фабула

во која сликите се нижат едноподруго: најпрвин првенците на турската власт во Крушево се подготвуваат да го запрат најавеното востание, потоа следуваат последните подготовки за објавување на Востанието, па советување на турските првенци за спроведување на масовни апсења, и на крајот две слики од моментот на испраќање востанички прогласи до народот од градот и околијата и почетокот на востанието. „Мајски го зафатил Илинденското востание, презентирајќи го тоа како слики и стремејќи се кон поголемо усогласување на драмската материја“ (Х. Георгиевски, 1996, 56). Токму желбата да се биде што поавтентичен не му дозволувала на Мајски да запаѓа во патос или во идеолатриско апологетство. Митрев во врска со драмата на Мајски ќе забележи: „Без директна конфликтна точка, без драмска комплицираност на дејството, без психолошка усложеност на ликовите но и без дилетантска театралност - при доминација на хроничарски и публицистички потход, пиесата на Никола Киров Мајски е ценет придонес кон литературата за Илинден 1903, првенствено со својата животна вистинитост и со елементите на изразит национален колорит живо потенцирани и од чистиот македонски јазик - централно наречје на кој е напишана пиеата. Овој редок факт чини од неа втора пиеса (по „Крвава македонска свадба“) со мотив од народно револуционерните борби до илинденската епоха и на македонски народен јазик. Сето тоа придонесува за ефектно патриотско дејство што го постигнаа неколкуте претстави на пиесата „Илинден“ во Крушевскиот културен дом во Софија, а која остана неодбележана во бугарскиот печат заради македонскиот јазик и колорит (Митрев Д., 1953, 270). За надополнување на тој колорит се користи народната песна како завршница на драмскиот приказ (драмата Илинден), таа ја поттикнува сликата на општото национално расположение. Како што ќе забележи Х. Георгиевски: „Песните ја доградуваат и ја прават специфична семиотичко-експресивната страна на делото и со тоа ѝ се оттргнуваат на обичната илустративност. Во народните песни уметнички е искристализирана сликата на животот.“ (Георгиевски Х., 1996, 71). Покрај употребата на песната, колоритот во драмата се надополнува и со уфрлање на низа пословици – на македонски и на турски јазик – повеќе анегдоти за јунаштините што ги сториле јунаците на неговата претстава. Сево ова придонсува да заклучиме дека Мајски за разлика од Чернодрински воспоставува поизострен однос кон историјата. Тоа го согледуваме од вградувањето на суштествени политички ставови на судрените страни и значително помалото присуство на основните егзистенцијални погледи на единките. Во „Илинден“ драмската слика е фрагментарно сведена на сцени со сроден карактер, но со различна смисловна интенција. Во текот на самото драмско дејство се појавуваат низа ликови, но е стеснет просторот на нивно дејствување. Од главните организатори на востанието се јавува единствено Никола Карев. Оваа драма е несомнено историска, во неа авторот избегнува да биде субјективен. Дури и кога ги дава причините за востанието, тој на преден план не ја става омразата туку објективната потреба и нужност. Сите чувства во делото се потчинети на повисоки цели. А низ текстот може да се насети целосната предаденост на авторот кон овие цели, па може да се сложиме со забелешката дека: „Илинденското востание е настан на неговиот живот и тој сеќавањето за него грижливо го чувал, а како писател вложил огромен труд и да го претстави како епопеја“ (Георгиевски Х., 1996, 81). Документарниот карактер (на драмата Илинден) не се исцрпува само со фактот дека низ нејзиното дејство во фусноти ќе бидат објавени спомнатите документи од кои зрачи длабоко мотивираната национална и социјална суштина на Илинден, неговата свртеност кон прогресот и иднината, кон братството и разбирањето на сите народи и народности што тогаш ја населувале Македонија, вклучувајќи го и турскиот народ, кој стенка под стегите на феудалната експлоатација. Како еден од непосредните учесници во овие драматични настани, немаме причина да не му веруваме на Мајски дека ова негово сведоштво е автентично. Впрочем сликата на предилинденското Крушево што ни ја предочува тој, ја потврдуваат и многу други сведоштва и документи. „Најверојатно затоа неопходниот драмски судир Мајски се одлучил да го побара во противставувањето на двете антагонистички и меѓусебе закрвавени страни – турскиот комитет кој се подготвува да изврши масакр и востаниците кои ќе го испреварат. И токму во тоа сопоставување кое ќе се претвори во натпревар со времето му дава видлив интензитет на овој сценски колаж, сосем непретенциозно и умесно означен од авторот како „слики од великото македонско востание“ (Алексиев А., 1990, 107). Драмата „Илинден“ има и автобиографски карактер, но не ги поседува и вообичаените недостатоци на овој вид литература какви што се, на пример, себеистакнувањето или романтичарската глорификација на поодделните личности и изнасилено плетење на ореол околу нивните заслуги. Не одликувајќи се со некаква особена драмска динамика и композиција „Илинден“ на Мајски беше сведоштво на еден очевидец на големиот

миг од бунтовната историја на македонскиот народ од поново време.

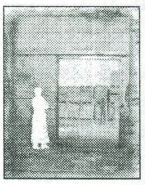
По хронолошки ред трета драма посветена на Илинден е драмата „Македонски борци" од Јордан Фурнациски, за кој податоци ни дава В. Тоциновски определувајќи го како дводомен автор кој работел во периодот меѓу двете светски војни. Според податоците со кои располагаме, оваа драма во пет чина на посреден начин ни ја предава атмосферата на подготовката и кревањето на востанието, но во голема мера како дел од колоритот, ни ги предава влијанијата на различните пропаганди врз борците, со што се одигруваат низа судири меѓу самите борци, со очекуван крај во кој се порачува дека физичката смрт на главните јунаци не е нивни вистински крај и дека тие остануваат да живеат во легендите и меѓу народот. Односот кон историскиот настан во оваа драма е граден како подлога за драмскиот конфликт во кој се вплетени животните приказни на типизираните јунаци на драмата, преку кои се прекршува историската димензија во која се врамуваат судбините на: војводата Смиле, ученикот Гоце, мајстор Коле, учителката Цвета, учителот Киро и чорбаџијата Мано. Драмата „Македонски борци" на Јордан Фурнациски претставува едно несомнено интересно четиво, своевидна историска читанка во која како релевантна цел се истакнува свеста и совеста и на националната припадност, се раскажува долгата и богата историја и традиција на Македонија, нејзината самобитност и непокор, вековната борба за изборување на национални и социјални права и слободи. Токму таа национална димензија ни се чини е повод за зафатката што Фурнациски ја прави во ова свое дело, кое вредносно ја дополнува и ја проширува мапата на македонската драма со едно ново име и ново дело (Тоциновски В. 1994, 130).

Во тематскиот круг посветен на Илинденското востание Васил Иљоски се вклучува со текстот „Окрвавен камен". Тој се обидува да изгради едно историско платно кое ќе го предочи одот по маките, опстојувањето и непокорот на народот. Во својата „историска драма" Иљоски прави обид историската материја да ја надополни со психолошката, односно филозофската димензија. За создавањето на една таква слика, со која треба да ни соопшти одредена смисла, писателот ги бара оние детали кои битно го карактеризираат животот во онаа смисла која му ја дава уметникот, која животот самиот го крие во себе. Но стремејќи се во својата уметничка слика да биде што поконкретен, да ни го отслика животот што посетилно, поубедливо, посугестивно се запаѓа во замка која води кон голо соопштување т.е. декларативно, гола поука и морализирање. Воедно кога се прави напор сликата да биде што поконкретна, авторот со своето дело се приближува до фотографијата (т.е. бесмислено натрупување на факти) или пресликување на животот. Драмата „Окрвавен камен" Алексиев ја оквалификува како историска хроника. Напишана по повод 65-годишнината од Крушевското востание во автентичниот амбиент на Крушево каде што била изведена, „Иљоски ја реконструира Илинденската епопеја". Низ настаните што се одвиваат во драмскиот текст, се гледа дека Иљоски грижливо го собирал и го проучувал материјалот за востанието, се користел и со сведоштвата на учесниците, сè со цел да се објаснат и регистрираат најзначајните негови моменти. Драмата на Иљоски се одвива меѓу нападот на Крушево и борбата на Мечкин Камен. Текот на драмата се поклопува речиси целосно со историските факти. Избирајќи го патот на реконструкција што го ограничува авторот во изработката на ликовите и драмското дејство во оваа смисла Алексиев ќе забележи дека „Поизразити драмски акценти потсилени од патетичноста на самиот чин што се опишува ќе можат да се сретнат во оваа хроника тогаш кога ќе се соочиме со борбата на Мечкин Камен, со овој судир што води до последен куршум и последен човек" (Алексиев А., 1972, 174). Како искусен драматичар Иљоски со цел да ја избегне сувопарноста на вака омеѓениот драмски текст, покрај историските личности воведува и голем број мали обични луѓе, пред сè од редот на борците; во оваа смисла тој ја воведува и љубовната епизода меѓу комитата и девојката што им носи цвеќе на востаниците, средбата на Бабата со Карев, доаѓањето на жената на Гули во штабот и др. Меѓутоа и овој драмски напор на Иљоски, како и оној на Мајски останува на ниво на драмска хроника или, како што вели Алексиев, драматизирана лекција по историја, со што уште еднаш се отвора прашањето дали вистинитоста е единствениот и најдобар начин за прикажување на историските настани на сцената.

Каков е приодот кон темата Илинденско востание од аспект на неговата стогодишнина? Еден можен приод кон оваа тема ни дава текстот „Белите коњи" од Петре Бакевски. Современите автори постојано трагаат по нов сценски израз, особено ако сакаат да зборуваат за ликови или настани од минатото. Во оваа смисла Сузан Лангер зборува за драмски метод што го опишува како „метод на судбината". Со ова таа мисли дека непре-

кинливиот сегашен миг што претставува природа на драмската претстава, а според многу нешта претставува специфичен вид на сегашноста: тоа е сегашност што е свесна дека е извлечена од специфичните дејства на минатото, но истовремено е една сегашност, што е свесна дека е орентирана кон својата иднина. На овој начин стануваме свесни за самите себе дека како суштества ја поседуваме судбината што ја искусуваме и сегашноста како отелотворување на минатото и истовремено и на иднината. Во оваа смисла на трагање го сфаќам напорот што го прави Петре Бакевски во својот текст „Белите коњи". Во овој текст настаните околу Илинден не се предаваат директно туку посредно преку интимната драма на Никола Киров Мајски. Поточно речено тој се обидува наспроти големата македонска драма да ја постави личната и интимната драма на Никола Киров Мајски. Во оваа драма авторот Бакевски нè навраќа на историското минато, на начин кој може да го означиме пригоднички или документаристички, но секогаш одново интригарен и провокативен, особено ако се има предвид дека тој во својот текст има за цел популаризација на помалку познати ликови и настани. Овде познатите настани се разгледуваат од посебен агол и аспект. Во драмата акцентот е ставен врз биографијата, односно животот и судбината испреплетена со онаа на мекадонскиот народ во даденият период. Сценската епопеја „Белите коњи" се одигрува во точно определен простор и време назначен директно: Македонија, Европа, Крушево, Солун, Софија, 1901, 1903, 1963 и сега, со што оваа историска драма ги бара кодовите на современиот читател/гледач, кои овде се присутни во нејзиниот поттекст и контекст. Оваа претства не е претстава која само ги бележи или коментира настаните кои се нејзина тема, туку таа и поставува прашања, отвора теми со употреба на симболи, метафори и израз каков во жанрот на историската драма не бил присутен кај нас. Тоа е претстава која ги третира не само историските случувања, туку отвора теми поаѓајќи од нас кон некои случувања и кон светот денес.

Низ примерите на драмските текстови кои се задржуваат на темата на Илинденското востание може да се рече дека секој автор имал свој индивидуален пристап кон историскиот настан. Најмногу документаристички елементи наоѓаме кај Мајски и Иљоски, Фурнациски настанот го става во фонот на драмата, а Чернодрински е најслободен во пристапот кон темата, додека во драмата на Бакевски имаме еден поинаков и секако современ драмски ракопис. Може да кажеме дека најчесто кога авторите се зафаќале со обработка на темата за Илинденско востание пред себе ја имале идејата дека оваа тема треба да ја сместат во дискурсот на историчноста, да се држат до познатите и препознатливите факти. Но сепак може да се забележи дека, кога авторите се ослободуваат од стегите на хроничарското бележење, кога бегаат од желбата да направат историски „прирачник" тие досегаат до повисоките уметнички дострели.



ЛИТЕРАТУРА

Алексиев Александар, 1972: Основоположниците на македонската драмска литература, Мисла, Скопје.

Алексиев Александар, 1990, Најавата и Одгласот на Илинден во македонската драма и театар (Македонска драма 19-20 век) Македонска книга , Скопје.

Аристотел, 1966, О песничкој уметности, Завод за издавање уџбеника СР Србије, Београд.

Георгиевски Христо, 1996, Историја и поетика на македонската драма, Матица Македонска, Скопје.

Здравковски Цане, 1998, Одразот на Илинденското востание во драмата „Илинден" од Никола Киров Мајски (Илинденскиот период во југозападна Македонија), Струга.

Илиќ Воислав, 1970, Обид да се создаде прва мекедонска драма за Илинденското востание и текстот на Чернодрински „Духот на слободата", (Илинден 1903, Материјали од симпозиумот одржан по повод 65-годишнината од Илинденското востание), Скопје.

Иљоски Васил, 1989, Избрани текстови, Мисла, Скопје.

Кот Јан , 1990, Шекспир наш савременик, Свијетлост, Сарајево.

Лужина Јелена, 1995, Историја на македонската драма (Македонска битова драма), Култура, Скопје.

Лужина Јелена, 2000, Театралика, Матица Македонска, Скопје.

Мајски, Никола Киров, 1991, Драми, Мисла, Скопје.

Митрев Димитар, 1953, Одразот на Востанието во уметничката литература, (Илинденски зборник, 1903-1953), Скопје, 255-298.

Поленаковиќ Хараламлие, 1968, Драмолетите на Никола Киров Мајски, (Петти Рацинови средби) , Велес.

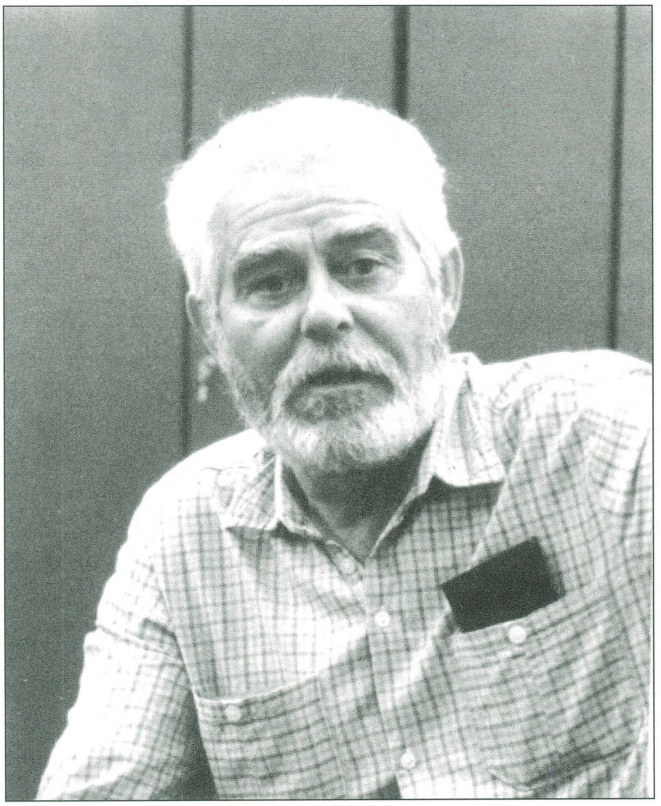
Ристовски Блаже, 1968, Драмите на Н. К. Мајски, (Петти рацинови средби), Велес.

Тоциновски Васил, 1994, Драмата „Македонски борци" на Јордан Фурнациски, (Театарски гласник 126-131), Скопје.

Чернодрински Војдан, 1976, Собрани дела, Мисла, Скопје.

Бранко Ставрев

Кирил Ќортошев (1922-2003) – мајсторот и шаблонот



Одамна се иселив од просторот каде што често го срекавав како обиколува околу едно „Тико“ пред да замине кон Соње и со тоа ја загубив можноста за каква било информација во врска со книгата што се закануваше дека ќе ја напише.

На таа напишана, или не, книга се сетив во мигот кога пролета црната вест дека Ќортошев ја напуштил животната сцена на која доаѓаше за шутраци, според кралот Лир.

Бесконечните беседи на Киро за театарот, неверојатната енергија да се избори Драмата на Македонскиот народен театар да го добие името на прочуениот Петре Прличко на кого очигледно му се восхитуваше и амбицијата да го режира (а не само да го игра) „Чорбаџи Теодос“, можеа да бидат движечки линии во вообразената книга, зашто при секоја средба ги повторуваше и жестоко ги образложуваше.

Актерите кои се и режисери, се луѓе кои по многу нешта се разликуваат од оние што само играат или само режираат.

Киро им припаѓаше на таквите и оттука можевме да влеземе во дијалози до утре сабајле на тема каков е и каков би требало да биде театарот, особено овој овдешниов, македонскиот. Мојата соработка со Киро во Бабељовото „Зајдисонце“ и во „Sидот, водата“ според „Големата вода“ на Живко Чинго, ја заледува сликата во која достоинствено и даровито живее споменот за големиот актер.

Уметниците од маштабот на Киро Ќортошев имаат визии не само за сопствената ролја во претставата, туку и за претставата комплетно, па дури и за организацијата на театарот во кој би можела да се реализира една студиозно промислена концепција.

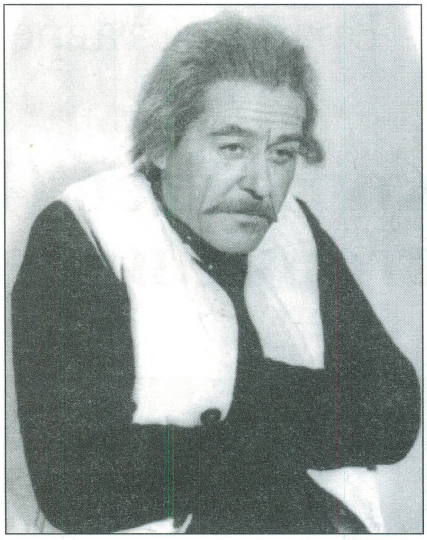
Спомнувајќи си за животот и делото на Киро Ќортошев никогаш немав интерес да зборувам за нешта за што извонредно компетентно, точно и документаристички говорат еден Иван Ивановски или Ристо Стефановски.

Мојот агол секогаш бил да се создаде кроки за портрет каде што планот сцена и планот живот се сврзуваат во неодврзлив јазол. Не е тоа ништо друго освен одговорност, и дури страв, да тврдиш нешта кои едноставно е неможно да се откријат докрај.

Има еден дел на човекот, па според тоа најмногу во уметникот, кој тој никому не му го отстапува, таа загатка грижливо ја крие.

И можеби оттука мојата идеја дека прикажувајќи го ликот на сцена, актерот од формат на Киро Ќортошев се труди на сите возможни начини да го скрие, наместо симплифицирано да ви го принесува на подавалник како отсечената глава на Јован. Имаше нешто навистина величествено во „Тајната“ на Киро Ќортошев и затоа сакав секогаш да го имам во поделбата.

Тоа што се мачам да го формулирам а знам дека само го допирам оддалеку, е дека не можев да го споредувам со никого, толку беше тоа негово и лично.



КИРО ЌОРТОШЕВ КАКО ИГНО ПОДЗЕМСКИ ВО „БОГОМИЛСКА БАЛАДА“

Единствено Живко Чинго, пишувајќи го ликот на Аритон Јаковлески, како да знаел дека јас од „Големата вода“ еден ден ќе направам претстава и дека Аритон ќе биде Кирил Ќортошев, ми дава материјал кој може да стане споредба за она што си го мислам а знам дека во зборови тешко се преточува:

„Наизглед ништо неодгатливо во животот на татенцето.

Чиниш, човек, обичен човек, како и сите други. Аритон сигурно пред тоа имал куќа, деца, синови и ќерки, можеби бил среќен татко. Можеби тој мечтаел, се надевал, можеби љубел, скот да бидам, јас едно време и богу и пред луѓето најлудо се молев - кога му се суди на еден човек, колку е тоа можно слепо да не се гледа само на еден дел од неговиот живот, за што можеби тој самиот не сноси никаква вина.

Но за оној што веќе ја беше запознал природата на Аритон Јаковлески, тоа беа сложени, тешки испитувања на совеста. Тој долго време не дозволуваше никакво приближување до неговото срце, сиот околунаоколу беше заграден со боцкава жица. Таа душа како да беше во вечен, страшен логор. Можете да ги наброите сите факти од неговиот живот, но не ќе ја најдете вистината. Таа ви се скрила како светлината во водата“.

Киро Ќортошев го одигра Аритон Јаковлески така што младите суштества го избегнуваа како татенце од Домот за сирачиња, а му се приближуваа како на татенце од театарскиот дом, како на неофицијален професор по животно и актерско мајсторство. Многу театри, многу театарски ролји и режии останаа испишани во книгата што не знам дали ја напиша Киро Ќортош. Еден збор со кој водеше немилосрдна битка беше зборот ***шаблон.*** Го кудеше со сите сили шаблонот во актерската игра, кој не му дава на вистинскиот живот можност да се раскрили, да се доберe до висините на она што го наречуваме модерно и автентично. Не случајно повеќето од соработниците му беа млади луѓе, неначнати од цитираниот ѓавол – шаблонот.

Не видов толку лут непријател на шаблонот кој и во театарот и во животот создаде и создава отчовечување. Киро Ќортошев, како и Чехов, не го победи шаблонот, тривијалноста, но извежба многу наследници кои ќе ја продолжат заблудата дека тој натемаго може да се истера од животот и од уметноста. Немам гледано театарска претстава, телевизиска драма или домашен филм во кој да не играл Киро.

И повторно истото: ненаметливо, загадочно, толку едноставно, за сите да поверуваат дека да се биде актер и не е толку тешко. Секоја чест на образованието, но големите уметници мора да се родат да бидат такви.

Играјќи речиси на сите сцени низ Републиката, Киро Ќортошев постојано го потврдуваше тоа.

А „Чорбаџи Теодос“?

Дали и тој како мене беше убеден дека само тој во пиесата знае што сака, во присуство на итромани, паразити и измамници...

Трајче Кацаров

Дома

„Нема поголема радост од тоа на сцената да се чувствуваш како дома и нема ништо полошо од тоа на сцената да се чувствуваш како гостин.“ Бидејќи секогаш сум бил само број од театарскиот реалитет – публиката, со тезата на Станиславски би стрелал и во неа. Во таков случај истата ќе гласи: Нема поголема радост за публиката во театарот да се чувствува како дома и нема полошо за публиката во театарот да се чувствува како гостин. Кај нас во Македонија подобна поделба можеме да примениме и врз театарската критика. Да ги класираме критичарите на оние што се радосни оти во театарот се чувствуваат како дома и на оние што се нерасположени, уплашени, всушност, на оние што се озлобуваат оти во театарот се чувствуваат како на гости.

Лично јас, би можел да изразам само жалење за оној дел од публиката што никогаш нема да ја почувствува интимноста, топлината на домашната атмосфера, тембарот на гласот на кој зборуваат блиските, домашните. Исто така ја жалам критиката кај која статусот на гостин во театарот ја обременува со самољубие кое по правило раѓа коментари за домаќинот и домаќинлукот негов, пред сè, детерминирани од злобата, интригата и завист.

Еднаш во една туѓа земја, поточно, во еден туѓ град, барајќи го театарот заскитав. Се почувствував како Станиславски пред да излезе на сцената за да ја одигра својата прва роља. Срцето ми биеше лудо, напати и прескокнуваше. Стравот ми правеше пречки во дишењето. Очите ми се ширеа, нозете ми бегаа. И сè додека не го најдов театарот. Кога влегов во него како да си влегов дома. Потребни беа само неколку минути и моето исцелување да биде совршено. Оттогаш сфатив дека театарот е љубов, а сите ние во него сме последица. Колкава е љубовта толкава е последицата. Покажувајќи искреност во љубовта кон него, покажуваш искреност во љубовта кон себе. Театарот ми е дом. Јас сакам да сум дома.

Понекогаш во животот ќе ти се наредат денови во кои постојано си дома. И навистина во последните неколку дена од месецот септември, јас се чувствувам како да не сум излегол од мојот втор дом. Зашто она што во него ми се случи, што би рекол Хемингвеј за Париз, ме следи како празник.

Се почувствував многу радосен кога дома ми се случија претставите: „Разврат-никот“ Е. Шмит во режија на Красимир Спасов, „Филм“ од Елин Рахнев, во режија на Р. Обрешкова и двете во изведба на НТ од Битола и „Поблиску“ од П. Марбер во режија на Слободан Унковски во изведба на Драмскиот театар од Скопје.

Во претставата „Разврат-никот“ актерот Митко Апостолов, што ја играше ролјата на Дени Дидро, во целост ја потврди тезата на Станиславски. Беше радосен, беше без своето актерско самољубие, беше без сценски паразити, без злоба, без интриги и завист, оти беше дома. Неговото „чувство за мерка“ смислата за фраза, се лееја низ тембарот на неговиот тенор и создаваа увереност кај публиката дека тој е властелинот на сцената зашто се чувствува на неа како дома, зашто е радосен, зашто е стварен дури и тогаш кога заигра гол како од мајка роден.

Празничните звуци, сликите на убавото протекуваа и од другите две претстави. Радоста од присутноста на чувството дека си дома се врзуваше со љубовта, умешноста, искреноста во градењето на актерското амплоа на Елена Моше во претставата „Филм“ на Обрешкова. Тешко е да дејствуваш од позиција на лик во претстава во која доминира структурата, дијалектиката, не драмата, драмскиот лик. Имаат личностите своја историја, но немаат дејствие. Имаат приказна, но немаат показ. Прецизно изговорената фраза, пробуденото чувство за моќ на сцената, вклучувајќи се на енергичноста на речта и присутноста на мислата, ги доведоа актерите Моше и Степанов, да се доближат до публиката со душевната позиција на раскажувачите од пиесата и истата да ја организира до степен на толкувач на сценскиот чин.

Режисерот Унковски врз фабулата (приказната) стара како и Адам и Ева, врз структуирањето на текстуалното (современо) ставање на дејствата во дело, гради рафиниран сценски израз. Истиот се јавува како референца на прецизно организираните сценски реалитети. Умешноста во компонирањето на знаковиот израз создава можност за експлицитен приказ на сценското дејствие, на психолошката структура на ликовите. Сцената скоро празна, илуминирањето нужно, отвори простор за експонажа на моќта на актерската игра. Сé оставено во рацете на актерот. А актерот, што би рекол Соломон, го користи и своето време и својата шанса. Никола Ристановски, Јовица Михајловски, Билјана Драгиќевиќ и Верица Недеска со усетот да дозираат збор, гестикулација, мисла, карактерни особености на ликот, во дејството на делото, се покажаа како домашни на сцената, како дома и сценските слики ги прикажаа како слики на животот.

Дома сум кога сум во театарот. Да, бев дома и за време на претставата „Војна на третиот кат“ од П. Кохоут, во режија на П. Данилов, во изведба на Драмското студио при Домот на културата „Бели мугри“ во Кочани. Дома. Токму така, артистите (љубители) што би рекол Станиславски, раководени од специјалист (режисерот завршил режија во НАТФИЗ „Крсто Сарафов“ во Софија) се чувствуваа среќни, значи на сцената беа дома. Изгледаа сценски наивни, но со развиено чувство за мерка. Говореа со тембар и силина на гласот потребни за експлицитно и прецизно пренесување на приказната. Гестикулацијата им беше дозирана и тоа по мерка на душевната состојба на ликовите во дејството. И во целост нивните актерски амплоа изгледаа како последица на љубовта што ја имаа кон театарот, кон сцената. Мислам дека последицата беше рамна на љубовта. И бев доста радосен и среќен како и секогаш кога ќе го регистрирам присуството на љубовта. А со чувство дека е дома на сцената беше и режисерот П. Данилов кој излезе дека сериозно се наметнува на сценскиот простор со своите инвентивни решенија во правец на сценографските елементи и мизансценот. Композицијата на сценските реалитети беше чујна и во тонот на примамливите сценски бои. Имаше непречен од кон крајот, кон заокружувањето на изразот како целина.

Во секој случај убаво е кога во театарот се чувствуваш како дома. Убаво е и тогаш кога домот не е поголем од детска соба или паркче во кое можат да се сместат две бурињa свртени од наопаку и неколку штици врз нив. Убав е и тогаш и кога домот е без покрив или со покрив што протекува, убав е и кога повеќе наликува на шупа отколку на сала и кога во него никогаш, ама баш никогаш не стапнала царска нога или ногата на министерот за култура на една демократска земја.

Ристо Стефановски

Театарски појави во втората половина на XIX и почетокот на XX век во Македонија

Во оживувањето на театарскиот живот во Македонија за време на турското владеење, мошне значајна улога играат и повремените гостувања на бројни театарски групи или професионални ансамбли. Мотивите за нивните гостувања се разновидни. Така, некои од нив се поттикнати од патриотски чувства (на пример, турнејата на Чернодрински), а некои од авантуристички или слични ориентации.

Професионалните театри од Софија и Белград организираат турнеи низ Македонија од пропагандни причини, бидејќи во тие центри, откако на повидок е распаѓањето на Империјата; забрзано вршат разновидни подготовки со цел да се злоупотреби самобитниот карактер на Македонците.

Но, без оглед на овие мотиви, факт е дека повеќето од овие гостувања оставиле траги во културниот живот на населението по градовите ширум Македонија. Како потврда на тоа сведочат податоците во кои се зборува за гостувањата.

Софиската драмска група „Солза и смев", која пред Турците го носела името „Бугарска драмска група на Радул Канели", по прикажаните претстави во Цариград, организирани по повод осветувањето на новата црква „Св. Стефан", од Егзархијата добила 30 турски лири за да организира турнеја во Македонија, прикажувајќи по една до две претстави во градовите.

Осветувањето на црквата се случило на 8 септември 1898 година и во врска со тоа артистите од Бугарија на чело со тогашниот директор Радул Канели, по претходно договорени меѓународни услови, прикажале две претстави во театарот „Одеон" кој се наоѓал во европскиот дел на Цариград. Пред дигањето на завесата биле исполнети турската химна „Хамидие" и бугарската „Шуми Марица". Посетата на претставата било задоволителна не само од христијанската колонија во градот туку и со јавни личности и со не мал број странци. Трупата по неколкудневниот престој заминала на турнеја во Македонија со цел да прикаже претстави во Солун, Велес и Скопје.

Турските власти по долги перипетии го одобриле гостувањето на Театарот да патува под името Бугарска драмска група „Радул Канели". Со двете пиеси („Студентска фантазија" од Карл Лафус и „Двете сирачиња" од Д. Енери и Корман). Турската цензура го променила името на пиесата од „Студентска фантазија" во „Младинска фантазија", а по препорака на туркото Министерство на полицијата се направени повеќе измени во текстот на пиесите, поправки, кратења на монолози, на фрази, зборови и друго. Барано е по каноните на исламот на сцената да не се носат религозни облеки, како и да не се споменува името на пророкот Мухамед.

Така, оваа група пристигнала во Солун. Таму ја прикажала првата претстава во „Одеон театар" на 24 септември 1898 година. Всушност, била изведена пиесата „Двете сирачиња" од Д. Енери и Кормон, а во режија на Радул Канели. Два дни подоцна, на 26 септември, во театарот „Јупитер", била прикажана пиесата „Младинска фантазија" (која некаде е означена и како „Студентска фантазија") од Карл Лафус. Наредниот ден била организирана дневна претстава, во истиот салон, на „Двете сирачиња".

Воодушевен од реакциите на публиката актерот Александар Буинов (загинал како активист на македонско националноослободително движење) ги изненадил колегите со скратениот текст од цензурата, монологот на својот херој Роже Ворде: „Имате ли очи да видите и уши да чуете? Послушајте го малку глувиот виеж, што се слуша; погледајте го народот, кој се буди, поврзете се со тие чела, кои цели векови се наведнувале, но кој веќе се поткреваат за да се исправат, смели и горди. Тој страшен шум, тие толпи кои се раздвижиле, постојано растат и одат напред незадржливо, фатално..."

Ефектот бил постигнат – бурни аплаузи, чувства со обожување кон артистите, родољубиви манифестации по претставата – објективно нема многу заедничко со контекстот и исполнувањето на монологот. Смислата на неговиот критички патос е изменет. Важен е фактот дека посетителите се идентификувале со дадениот општествен политички миг.

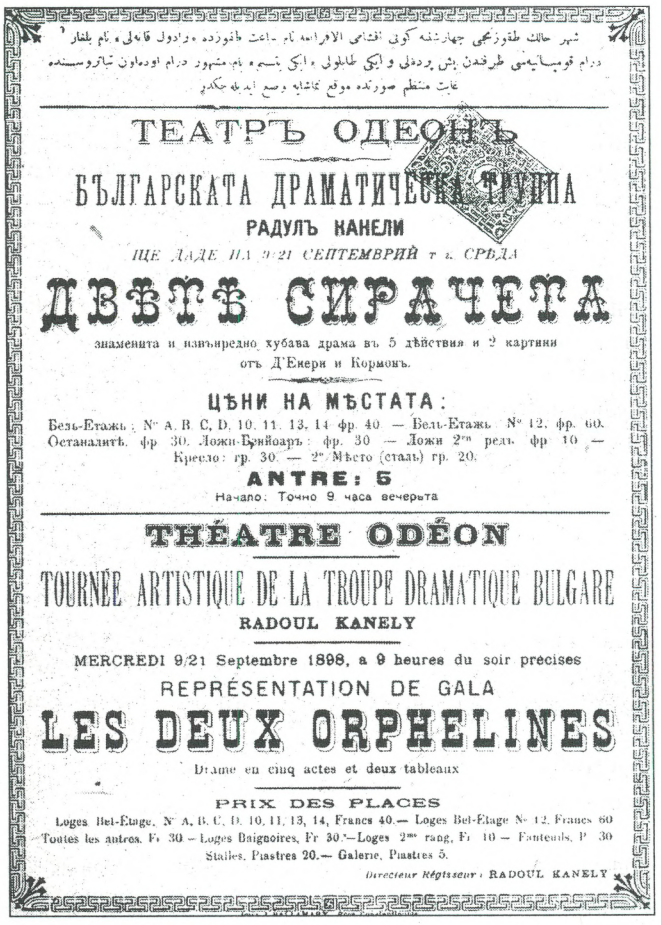
Убав впечаток во салонот на театарот правеле солунските занаетчии кои масовно присуствувале со своите семејства. Сите биле дотерани празнично. Особено со своите типични, чисти бели ризи сјаеле од радост

оти ќе гледаат театро. Кога со Иван Гарванов актерите оделе да ги канат за претставата, изгледале мошне измачени. Сите биле облечени небрежно, не со некое внимание. Лицата извалкани, небричени, а сега не можеле да се препознаат. Сите биле весели, насмеани и самозадоволни. На претставата присуствувале многу учители и учителки од бугарските гиманзии, кнежевскиот трговски конзул А. Шопов и речиси сите бугарски трговци. Дошле и доста Турци, Евреи и Ерменци, а присуствувал и аѓутантот на валијата Мурат Тефиков заедно со државниот цензор.

Благодарение на помошта што им ја укажале комитетските луѓе и големата агитација, сите претстави биле добро посетени, па од приходите биле покриени сите трошоци како и заемот земен од стариот книжар К. Самарџиев.

Весникот „Мир“ од 6 октомври 1848 година пишува:

„Од еден допис во цариградскиот весник „Новини“ од Солун се гледа дека нашата драмска група „Солза и смев“ во Солун ги прикажала претставите со далеку подобар успех отколку во Цариград. На 26 септември во „Одеон театар“ биле прикажни „Две сирачиња“ и театарот буквално бил преполнет со народ. Бројот на сите гледачи надминувал 1 000 души, меѓу нив имало и Турци и Евреи. Самата претстава излегла според зборовите на дописникот „повеќе од успешна и ќе претставува епоха за тукашниот Бугарин (читај Македонец). Исто, така и втората претстава – комедијата „Студентска фантазија“ била прикажана успешно. Театарот „Јупитер“ бил преполнет, со исклучок на неколку од првите ложи, што дописникот строго го осудил. Тоа е јасен доказ, вели дописникот дека нашите првенци не дошле од крајна скржавост. За првата претстава дале пари, по вторпат им се гледало претерано. Каков впечаток – завршува тој – оставила трупата, се гледа најдобро од тоа што газдата на театарот „Јупитер“ го замолил г. Р. Канели да ја повтори првата пиеса „Двете сирачиња“ во неговиот театар и на негов ризик“.


شهر حالك طقوزنجی چهارشنبه کوئی اقشامی الافرانعه نام ساعت طقوزده «رادول قانه‌لی» نام بلغار
درام قومپانیه‌سی طرفندن پش پرده‌لی و ایکی طابلولی «ایکی یتیم» نام مشهور درام اوده‌لو تیاتروسنده
غایت منتظم صورتده موقع تماشایه وضع ایدیله جکدر

ТЕАТРЪ ОДЕОНЪ

БЪЛГАРСКАТА ДРАМАТИЧЕСКА ТРУПА

РАДУЛЪ КАНЕЛИ

ЩЕ ДАДЕ НА 9/21 СЕПТЕМВРИЙ т. г. СРѢДА

ДВѢТѢ СИРАЧЕТА

знаменита и извънредно хубава драма въ 5 дѣйствия и 2 картини
отъ Д'Енери и Кормонъ.

ЦѢНИ НА МѢСТАТА:

Бель-Етажъ: № A. B. C, D. 10. 11. 13. 14 фр. 40 — Бель-Етажъ № 12. фр. 60.
Останалитѣ. фр 30. Ложи-Бенйоаръ: фр. 30 — Ложи 2ти редъ фр 10 —
Кресло: гр. 30. — 2е Мѣсто (сталъ) гр. 20.

ANTRE: 5

Начало: Точно 9 часа вечерьта

THÉATRE ODÉON

TOURNÉE ARTISTIQUE DE LA TROUPE DRAMATIQUE BULGARE

RADOUL KANELY

MERCREDI 9/21 Septembre 1898, a 9 heures du soir precises

REPRÉSENTATION DE GALA

LES DEUX ORPHELINES

Drame en cinq actes et deux tableaux

PRIX DES PLACES

Loges Bel-Étage, № A, B. C, D. 10, 11, 13, 14, Francs 40.— Loges Bel-Étage № 12, Francs 60
Toutes les autres, Fr 30 – Loges Baignoires, Fr 30.—Loges 2me rang, Fr 10 — Fauteuils, P 30
Stalles, Piastres 20.— Galerie, Piastres 5.

Directeur Régisseur: RADOUL KANELY

ПЛАКАТ ЗА ПРЕТСТАВАТА „ДВЕТЕ СИРАЧИЊА“

На 29 септември артистите отпатувале за Велес, испратени од официјалните претставници на бугарските училишта и духовните власти како и од трговското агентство, од голем број учители и солунчани. По неколку часа во радосно расположение, и покрај големите горештини, пристигнале на Велешката станица, каде што бил збран речиси целиот град. Сите сакале да ги видат, да ги поздрават. Еден учител во името на граѓаните му предал букет цвеќе на режисерот Канели и кажал неколку збора за добредојде. Наместо одговор, Канели го зграбил и го бакнал од името на целата трупа... „Мнозина од граѓаните плачеа од милост и радост. Тие трепереа од гордост, гледајќи нѐ и не знаеја како и на кој начин да ги искажат своите скриени родољубиви чувства.“

Трупата била расподелена по куќите на велешани, па така по претставите ги чекала богата трпеза, а потоа се пееле песни. Еден од домаќините ја испеал песната „Кој ќе ти носи тенката пушка, бојлија, дејгиди ајдук Велко бојлијо“ или: „Болен ми лежит, море, кара Мустафа, дејгиди кара Мустафа. Болен ми лежит, море, та ќе да умрет! Кој ќе ти носит долгата пушка? – Нека ја носит море тој ајдук Велко“ итн. Во Велес биле прикажани две претстави пред преполн салон. На 30 септември била прикажана „Двете сирачиња“, а на 1 октомври „Студентска фантазија“. Претставите биле прикажани во салонот на училиштето „Св. Кирил и Методиј“, каде што имало доста погодна сцена направена по иницијатива на тукашните учители кои одвреме навреме, најчесто на Божиќните и Велигденските празници, прикажувале претстави во хумани цели. Бидејќи претставите се одржувале по стемнувањето, велешани биле принудени на театар да одат со фенери затоа што улиците не биле осветлени и што турските власти на тој начин обезбедувале поцелоснен увид во движењето низ градот.

На двете претстави дошле турски офицери кои навикнале да одат во театар без пари, па не сакале да си купат билети и влегле во салата и седнале во првите

редови. Тукашните учители кои биле на вратата се плашеле да им бараат билети. Во договор со режисерот, актерите Кирков и Попов учтиво им објасниле дека трупата има големи трошоци и дека тие треба да си купат билети. Турските офицери посрамени излегле од салонот, извадиле од џебовите и фрлиле на масата на билетопродавачот неколку бели мецидии. Касиерот им дал билети и тие молчешкум се вратиле во салонот.

Вечерта, по претставата, домаќините, презадоволни од претставата, од играта, на актерите им приготвиле богата трпеза... „Јадењето беше изобилно. И таа вечер имаше пак песни и хармониката на Лазо не запре до доцна во ноќта. По едно време домаќинот толку се расчувствува, што не можеше да се успокои: Ох господине Јоване, тешки се за нас ропските пранги! Животот ни стана неподнослив... Дали ќе бидам жив да ја исчекам слободата на Македонија...“ Тука сите се надеваат и не ја губат надежта, дека порано или подоцна слободата и на Македонија ќе изгрее. Со таа мисла велешани легнуваа и стануваа...

Весникот „Новини“, бр. 95 од 1898 година од Софија, по повод гостувањето на Софискиот театар во Велес го поместува дописот од „Гледач“:

„Г-не уредниче, никој од велешаните не можеше ни да си замисли дека ќе дојде еден таков радосен ден како што, со Божјата помош и милоста на Неговото Величество Султанот, кој се грижи за своите верни поданици, дочекавме, благодарение на доаѓањето на драмската трупа на Радул Канели. Кога трупата пристигна во градот, случајно се најдоа многу граѓани. Тие ја пречекаа и ја сместија по домовите, зашто во Велес нема хотел. Бидејќи немаше друга пошиирока зграда, претставата беше приредена во училишната сала. Се прикажаа две претстави: драма и комедија со кои трупата дојде да си ја покаже својата уметност. Содржината му е позната на читателот. Ние просто не знаевме на што да се нагледаме понапред: на убавата игра на артистите и артистките, или на вонредните облеки и перики. Салата на училиштето беше преполна од публика. Камо често да гледаме такви свечености и собранија. Господ да го благослови тој г. Канели кој се решил да дојде со трупата во нашиов град. Нека тие наши простодушни, но искрени и срдечни благослови го поттикнат г-н Канели во неговата тешка работа, а неговите другари нека ја разберат големата корист од ова патување. Ние сме прости луѓе, но срцата ни чувствуваат што е добро и корисно.

За жал треба да кажеме и неколу горчливи зборови. Се најдоа два-тројца велешани кои, од страв да не бидат поканети на претставата, избегаа надвор од градот а други, пак, не си ги доведоа своите семејства. Овие постапки не се препорачливи но ете, се наоѓаат луѓе кои грешат.

Да не заборавам да спомнам дека на претставата присуствуваа и доста офицери од овдешниот гарнизон. На г-дин Канели му предложија да остане уште за една

МЛАДЕНЧЕСКА ФАНТАЗИЯ

всесвѣтната знаменита комедия въ 4 дѣйствия
отъ Карлъ Лафусъ

ДѢЙСТВУЮЩИ ЛИЦА:

Тодоръ Щайнкопфъ	Г-нъ	К. Стояновъ
Фридерика, негова жена	Г-жа	Ш. Попова
Ема, тѣхна дъщеря	„	М. Щерева
Ернестъ Лидеръ	Г-нъ	В. Кирковъ
Алберъ Бендеръ	„	Ив. Поповъ
Вероника, негова жена	Г-жа	Ек. Златарева
Ева, тѣхна дъщеря	„	М. Канели
Зефиръ слуга въ Студ. друж. „Хасия“	Г-нъ	Н. Стойчевъ
Густафъ Увертюровъ, композит.-музикантъ	Г-нъ	Р. Канели.
Юлий Пиратовъ	„	М. Икономовъ
Цезаръ фонъ Шметингъ	„	А. Буйновъ
Фифи Оританска, оперетна пѣвица	Г-жа	М. Ив. Попова
Г-жа Миллеръ	„	Ш. Попова
Августъ Пулферханъ	Г-нъ	Б. Пожаровъ
Лисбета слугиня въ кащ. на Щайнкопфъ	Г-жа	М. Добрева +
Кноръ, Обущаръ	Г-нъ	К. Стояновъ
Приставъ	„	Т. С. Тончевъ +
Разсиленъ	„	Димитровъ +
Слуга	„	Петровъ
Анна, слугиня на Фифи	Г-жа	Р. Иванова +

Директоръ-Режисьоръ: Радулъ Канели

Начало точно въ 8½ часътъ вечерьта

ЦѢНИ НА МѢСТАТА:

Ложи: Н-ро 1, 2, 3, 16, 17, 18 гр. 100.—Бенуаръ: гр. 100. — Останалитѣ, гр. 60
I-во мѣсто 20 гр., II-ро мѣсто 15 гр., III-то мѣсто 10 гр. антре 5 гроша.

ПЛАКАТ ЗА ПРЕТСТАВАТА „СТУДЕНТСКА ФАНТАЗИЈА“

претстава, молејќи го да ја даде специјално за анамките, но бидејќи трупата брзаше да си оди, тој засега не може да ја задоволи молбата.

На испраќањето се собраа сите учители, многу граѓани и симпатизери кои искрено ѝ посакаа на трупата „среќен пат и успех“. А ние ќе додадеме: „Догледање вгодина!“. Велес 2 октомври 1898 година.“

На 2 октомври актерите заминале од Велес, на пат за Скопје, срдечно испратени од граѓанството. Трупата се сместила во хотелот „Балкан“, сопственост на браќата Стефан и Анте Петрови, каде што имало добра гостилница, во која се хранела.

Трупата пристигнала во Скопје на 2 октомври 1898 година. Тука таа побарала претставите да ги прикажува во пансионот на егзархиското училиште, непосредно до зградата на Српската трговска агенција. Турците не дозволиле претстави да се прикажуваат таму, туку во „Беледија кафе“ (Градската кафеана), во Еврејско маало. Оваа кафеана, меѓутоа, била крајно несоодветна заради мрачната просторија и нехигиената во неа. Софиската група во Скопје доживеала низа инциденти како резултат на разгорените борби на туѓинските пропаганди во Македонија. Така, Ѓоре Китанчев ја предупредил групата на 3 ноември веднаш да го напушти Скопје, иако влезниците биле веќе распродадени, зашто ѝ се заканувала некаква непредвидена опасност. Но, по совет на бу-

гарскиот трговски агент во Скопје Димитар Ризов претставата не била откажана, бидејќи во спротивно таквиот чин ќе се протолкувал како пораз на бугарската пропаганда и победа на српската. Како натамошна пречка се појавило и барањето на сопственикот на Градската кафеана да му биде исплатена наемнина во висина од 20 златни лири за една вечер, иако вкупниот приход од целосно исполнетиот салон не можел да биде поголем од 25 лири. Непредвидена тешкотија предизвикал и директорот на Ерменската театарска група - Богес, кој за одложување на претходно закажаната претстава побарал 5 лири надомест за веќе направените расходи. Зборувајќи за ова гостување, мошне е интересен описот што Иван Попов го дава за просторијата. Според овој автор, сепак било договорено наемнината за една вечер да изнесува 5 златни лири. Благодарение на тоа, групата ја прикажала драмата „Двете сирачиња" на 5, а „Младинска фантазија" на 6 октомври 1898 година. Цените на влезниците за овие претстави се движеле од 5 до 100 грошеви (за ложите по 100, за репрезентативните места по 60, за првите места по 20 за вторите места по 15, за третите места по 10 и за местата од антрето по 5 грошеви). И на двете престави масовно присуствуваале граѓаните на чело со директорот на пансионот Сребрен Иванов, директор на педагошката школска установа, извесниот маедонски револуционер Хр. Матев и речиси сите учители, кои меѓу другото се грижеле за претходна продажба на билетите, потоа бившиот директор на гимназијата Т. Танев, Велико Друмев, Благој Калеичев, Ѓаконот Неофит, подоцна заменик на Охридската, Скопската и Солунската епархија, Ефтим Наков, Тодор Паскалов, Сребрен поп Петров, Милко Ахчиев и други.

Турските власти си отстојале на зборот. Редот го одржувале и се грижеле за безбедноста на актерите десетина воиници, кои по претставата ги испратиле до хотелот и се држеле многу коректно со нив. Публиката дошла и си заминала вечерта по претставата по куќите без каков и да било инцидент. На претставата бил Ѓоре Китинчев со семејството, член на Вилает мезлич-идаре азиси (член на Вилаетскиот совет) многу голем патриот. Многупати бил затворан од Турците за народните работи. Во 1989 г. Скопје имало 35.000 жители. Во градот имало руски, австриски, српски, грчки, бугарски конзули, а се очекувал и англиски конзул.

Софиската театарска група ја сочинувале поголем број артисти и други театарски работници: Радул Канели, Иван Попов, В. Ќирков, К. Стојанов, М. Икономов, Ал. Бујков, Б. Пожаров, П. Стојчев, В. Новочев, Георги Златаров, Марија Ив. Попова, Ек. Златарова, Марија Канели, Шенка Попова, М. Штерева, Хр. Новочев (суфлер), Љ. Бонарциев (гардеробер), Никола Фудулов (сценски работник) и Никола Балкански (сценски работник).

Иако софиската театарска група планирала да посети и некои други градови во Македонија, а пред сè Прилеп и Битола, тоа не се остварило. Барањето за посета било одбиено со мотивација дека во Битолскиот вилает владеела несигурност поради раздвиженоста на „разбојнички банди", со таков термин биле означувани националноослободителните револуционерни сили на македонскиот народ. Така, групата по посетата на Солун, Велес и Скопје, била принудена да ја напушти Македонија.

Во книгата на Стојан Д. Брзацов „Некогаш во Цариград" пишува дека во Цариград пристигнала театарска трупа „Солза и смев". По препорака на бугарскиот Егзарх, на станицата ги пречекал Димитар Брзацов, редактор на весникот „Вести". Тој им соопштил дека турските власти ѝ забрануваат на трупата да се јавува под името „Солза и смев" затоа што тоа асоцирало на солзите од народот и на смеата што власта ја предизвикувала со своето владеење над народот. Цензурата го променила името на пиесата – наместо Студентска во Младинска фантазија - за да не се учеле турските студенти на фантазии.

... Салонот на театарот „Одеон" во Пера (кварт во Цариград) се тресел од ракоплескање кога музиката го засвирила бугарскиот национален марш... Солзи течеле од очите на цариградските Бугари, а за малку солзи би потекле и од очите на артистите зашто не им стасувале пари да се вратат. Д. Брзацов ги посоветувал да побараат помош од Егзархот. Тој им го овозможил патувањето под услов да поминат и низ Македонија. А тоа што божем сакале да ги прими султанот се покажало лага. Брзацов им рекол на артистите: „Вие не ја познавате перфидноста на султанот. Ветува, но исполнува само под закана на сила...".

Второто гостување на Софискиот народен театар било во 1908 година, под вистинското име и финансирано од државата. Гостувањето се одржало по објавувањето на турската воена организација „Единство и напредок" (времето на Хуриетот) кога во Империјата се поставил принципот на Младотурската револуција. За Македонците што ја преживеале трагедијата на она што се случило во време на Илинденското востание дошло извесно спокојство. Тие ги добиле своите малцински права, поврзани со голем духовен подем и сенародно движење за утврдување на националниот идентитет. Во тоа време дошло до гостување на НТ од Софија, предводен од неговиот директор поетот Пенчо Славејков. Гостувањето започнало со прикажувањето на првите претстави во Одрин, потем во Деде-Агач, Ѓумурџино, Ксанти, Драма, Серес, Кукуш, Солун, Воден, Битола, Прилеп, Велес и дошле во Скопје. Ансамблот актерски бил составен од првите сили на театарот, на чело со артистичкиот директор Јосиф Шмаха.

На гостувањето биле прикажани претставите:

1. „Мадам Сан Жен“, комедија во четири чина од Викториен Сарду и Ежезит Моро. Режисер: Јосиф Шмаха. Декор и костими: Александар Миленков. Учесници: Сава Огњанов (Наполеон I), Васил Кирков (Лефевр) Елена Снежина и Марија Хлебарова (Мадам Сан Жен), Владимир Николов (Најперт), Султана Николова (Марија Калорина), Тачо Танев (Ларистан), Персида Бончева (Кнегиња Елиза), Коста Стојанов (Фуше), Шенка Попова (Баронеса Бјулов), Екатерина Златарева (Херцегоња Ровиго), Николина Бачварова (Грофица Басано), К. Рибаров (Савари), Николај Христов (Детеро), Горѓи Стојанов (Конанвил), Христо Јанев (Жоликор) Стефан Првов (Мортимер), Марија Тароманова (Ларусот) Рајна Ковачева (Тоунон), Елампија Петкова (Жјули) Неделчо Штрбанов (Бриго), Стојан Кожухаров (Констаж), Стефан Првов (Леруа), Владимир Танев (Жорден), Петар Стојчев (Коп), Фратју Фратев (Рустан) Борис Пожаров (Винетр) Цветан Манчев (Вобутрен). Премиера: 16 септември 1907 година.

2. „Доходно место“, комедија во пет чина од А. Н. Островски. Режисер: Јосиф Шмаха, декор и костими: Александар Миленков.

Учесници: Коста Стојанов (Вишневски), Кица Стојанова (Ана Павловна), Крсто Сарафов (Жадов), Христо Ганчев (Јусов), Гено Киров (Белогубов), Цветан Манчев (Антон), Екатерина Златарева (Кукушкина), Марија Хлебарова (Јулија), Марија Ив. Попова (Полина), Николина Бачварова (Стефа), Владимир Николов (Микин), Петар Стоичев (Досужев), Стојан Кожухаров (I чиновник), Стефан Првов (Втор чиновник), Борис Пожаров (Григориј), Христо Јанев (Василиј). Премиера: 23 септември 1907 година.

3. „Дамата со камелии“, драма во пет чина од Александар Дима. Режија Јосиф Шмаха, декор и костими: Александар Миленков.

Учесници: Тачо Танев и Саво Огњанов (Арман Дјувал), Иван Попов и Неделчо Штрбанов (Жорж Дјувал), Владимир Николов (Гастон Рјуе), Гено Киров (Сен Годон), Тачо Тачев и Борис Пожаров (Густав), Коста Стојанов (Гроф де Жире), Владимир Тенев (Артур), Атанас Кирчев (Барон де Варвил), Стојан Кожухаров (Доктор), Добри Дундаров (Комисионер), Адријана Будевска и Роза Попова (Маргарита Готие), Персида Бančева (Нишет) Евлампија Петкова (Анапса) Екатерина Златарева (Прјуданс), Марија Хлебарова (Олимпија), Марија Торамонова и Марија Рафаилова (Нонин), Стефан Првов и Фратју Фратев (Слуга кај Маргарита). Премиера: 6 ноември 1907 година.

4. „Севилски бербер“, комедија во четири чина од Пиер Огјустен Карол де Бомарше.

Учесници: Крсто Сарафов (Фигаро), Гено Киров (д-р Бартоло), Ел. Снежана (Розина), В. Кирков (Гроф Алмовива), Г. Стојанов (Дон Базилио), Стојан Кожухаров (Ложенист).

Бугарска национална пиеса не била предвидена „за да не се дразни турската власт“. Писателот К. Мутафов, библиотекар во театарот, бил вклучен во трупата како дописник на софискиот печат. Се предвидувале да се посетат поголемите градови во Македонија – Охрид, Солун, Воден, Битола, Прилеп, Велес и Скопје.

На 26 август трупата, свечено испратена, тргнала од Софиската железничка станица за Свиленград, а оттаму за Одрин. Трупата била пречекувана на многу места со големи почести од официјалната турска власт, а од Македонците со големо воодушевување. Салоните биле преполни со публика. Истакнатиот режисер и актер од Бугарија Саво Огњанов пишува дека во Одрин пристинале на 27 август, мошне заморени, во 12 часот. Целото попладне правеле посети: на валијата, на командантот, на кметот и на бугарскиот конзул. Веќе на 29 август, срдечно и помпезно пречекани во рединготи и цилиндри, издржале на една невообичаена горештина за време на прикажувањето на претставата „Мадам Сан Жен“. За своите впчатоци тој пишува: „...Прв град беше Одрин. Новиот валија, младо-турчин, интелигентен маж со западна култура, ја смени султанската тиранија, со чувство на братство - правоверните и рајата еднакво дишеа слободен воздух“. Одушевувањето на населението и почестите на официјалните власти биле искрени. Тргнале да го посетат валијата. „Напред нашата музика, диригирана од Гоштрос Трми: „Шуми Марица“ и „Хуриет-марш“. По музиката, повторно на чело со Пенчо, пред валијатството построена почесна чета. Се командува за одавање почест. Пенчо го симна цилиндарот и го прими поздравот. Валијата слезе во дворот. Нѐ прими во прегратка и со топли зборови. Нѐ воведе по широки скали во валијатството. Слатко, шербети, ло-

ОД ВЕЛИЧЕСТВЕНИОТ ПРЕЧЕК НА НАРОДНИОТ ТЕАТАР ОД СОФИЈА ВО БИТОЛА ЗА ВРЕМЕ НА ХУРИЕТОТ ВО 1908 ГОДИНА: НА ЧЕЛО СЕ ДИРЕКТОРОТ ПЕНЧО СЛАВЕЈКОВ И УМЕТНИЧКИОТ ДИРЕКТОР ЈОСИФ ШМАХА

куми. Пенчо одржа говор. Говореше за новото време. За културата. За братските односи меѓу Бугарија и Младотурција. Одговори Валијата. Вечерта свечена претстава. Ја игравме „Мадам Сан Жен". Тука беа сите официјални лица..." Не се знаело што повеќе ја одушевило публиката: играта, костимите, мебелот, оружјето. Сè било ново, верно историски прикажано. Наполеон, неговите министри, аѓутантите, придворните дами, сите облечени во свила и кадифе, позлатена маса, фотелји, мастилници, грбови, сабји и др. Прикажале претстава и за анамите. Со пајтони тргнале накај железничката станица; тие добиле наредба да тераат многу брзо - бидејќи од темницата се чуле неколку револверски истрели. Се пукало од грчките куќи.

Некој старец, откако се подраспрашал со актерите, рекол: „Го гледате ли оној со големите мустаци? Да знаете колку мајки расплакал. Тој го заробил Војводата кого го обесиле на мегданот пред неколку години. Војводата Мерџанов го довеле во пранги, а тој бил со кренатa глава и насмеан, како да оди на муабет. Чалгации му свиреле. После разбрал, песната што му ја свиреле била за него, за неговата дружина и за бепчето Нуру. Дружината го кипнапирала бепчето и побарала откуп од татко му. Тој не само што не дал откуп, туку повел аскер против дружината. Борба се водела цел ден. Го извадиле бепчето на отворено, но аскерите и него го убиле. Погоемиот број од дружината бил убиен, а војводата тешко ранет. Го фатиле. Му ја пресекле главата на другар му и го натерале да ја носи до градот - носел и не му трепнало окото. Ја читале казната за неговата смрт, а тој насмеан. Џелатот се доближил до него, а тој го бутнал и скокнал на масата. Не дал да му ги покријат очите, си ја ставил јамката на вратот и сам ја клоцнал масата под нозете.

Во Солун официјалната турска власт ги дочекала студено, заради „пилафната афера". Односите на бугарската и турската влада се влошиле. Затоа пак граѓаните, учителите и учениците не знаеле како да се израдуваат одејќи на секаде со нив. Претставите ги прикажале во театарот „Одеон": „Мадам Сан Жен", „Доходно место", „Дамата со камелии" и др. Салонот на сите претстави бил преполн. Во Солун театарот престојувал дванаесетина дена.

Тачо Танев на два-три пати сакал да се сретне со серчани, од кои некои му биле добри другари, но желбата негова не била пријатна за новите другари. И кога се сретнал со Чедомир Кантарџиев, Александар Бјуков, Јане Сандански во ресторанот и хотел „Д. Англетер" тие го пресретнале мошне студено, уште повеќе и му префрлиле за неговата дружба со централистите и дофрлувале остри шеги за целта, која ја проследувала нивната обиколка низ Македонија. Тој ден биле прекинати секакви разговори меѓу серчани и централистите.

Од Солун преку Воден пристигнале во Битола. Надвор од градот ги пречекало целото граѓанство, со учениците, свештениците. Невидена свеченост „...Неверојатно чудо станало: бугарски театар, бугарски поет - во турска, ропска Македонија Пенчо е центарот. Големиот бугарски поет, чии песни одамна се знаеја од македонската интелегнеција, беше меѓу нив. Тие можеа да го видат, да го чујат. А тој зборува. Насекаде зборува. Главната улица е преполна. Покривите на куќите од двете страни се поцрнети од луѓе. А по балконите и пенџериња висат како гроздови. Се направи манифестација. Оркестарот е пред Пенчо, а по него целото граѓанство. На крајот од градот има старо маало, кое постојано било опкружено со аскер. Во темните визби и тавани на неговите стогодишни куќи се криеле бунтовниците. Поворката, на чело со Пенчо, не го заборавила ни тоа маало. Стари жени се туркаат пред вратите, се крстат и плачат. Можам смело да кажам дека во Битола никогаш не била и нема да биде таква свеченост. - Душите празнуваа!. Вечерта банкет со охридска пастрмка..."

Во Битола пристигнале на 12 септември, кон 18 часот, и вечерта им приредиле банкет на кој присуствувал и бугарскиот конзул.

На 13.09. ја прикажале претставата „Доходно место". Во Битола ги играле трите пиеси – „Мадам Сан Жен" не ја играле. На 14.09. ја прикажале „Севилскиот берберин", а на 16 септември „Дамата со камелии". Саво Огњанов бил незадоволен од реакцијата на публиката: „...да се види како нивната необразована публика на трагичните места се смее. Тоа е мачење за артистите да играат пред таква публика..." Вечерта богатите граѓани на Битола приредиле проштален банкет.

Саво Огњанов како Наполеон во „Мадам Сан Жен" со своите куси, „...но строги и енергични зборови, заповеда кон аѓутантите кои во строго војничко држење, во раскошните униформи со позлатени еполети, со високи гренадирски шапки кај некои од еснафите

СОФИСКИОТ ТЕАТАР ВО БИТОЛА ВО 1898 ГОДИНА

посетители по секоја цена сакаа да откријат бугарски цареви, бугарски офицери. При средбата со тие луѓе, некои од нив потајно им говореле: „Знаеме де, не сме толку прости... ние знаеме, дека сте офицери. Театрото го правите само за да им ги замајате очи на агите...“

Во Прилеп пристигнале на 18.09. Пак пречек надвор од градот. Пак свеченост и манифестација. Најдобрата куќа ги отворила ширум портите да го прими Пенчо. Покрај богатата трпеза „седеше и љубовта – онаа голема љубов исполнета со одушевување, почит, која Пенчо ја будеше со своето присуство...“

Во Велес дознале за анексијата на Босна и Херцеговина и за објавата за независност на Бугарија. Но никој не го попречил гостувањето и радоста на населението. Веќе во Скопје резервираноста на турските власти се претворила во јавна одбивност кон присуството на театарот.

Валијата, останат уште од времето на старотурците, им откажал секаква соработка, а мутесарифот, некој лош черкез, по долги заобиколувања им забранил да дадат претстава.

„...Ни сочуствуваа само младите офицери. И се говореше потоа, дека тие спречиле една чета фанатизирани арнаути, насаскани од српски пропагандисти, да го нападнат хотелот во кој ноќевале.“

Од приходите на претставите не зеле ниеден грош. Сè оставиле во корист на месните читалишта.

Во Скопје се сместиле во хотелот „Балкан“. Музиката засвирела во дворот на хотелот за да ги извести граѓаните дека театарот дошол во нивниот град. Маалските деца се собрале да слушаат и се растрчале и ја разнесле веста по целиот град, дури немало потреба од друга пропаганда. Се отворила касата и за кратко време билетите биле разграбани... „Скопјаните плаќале само со турски златници. И одеднаш дојде заповед од некаде да запре музиката. И таа запре... Настапи забуна и почнаа со шепотење да се

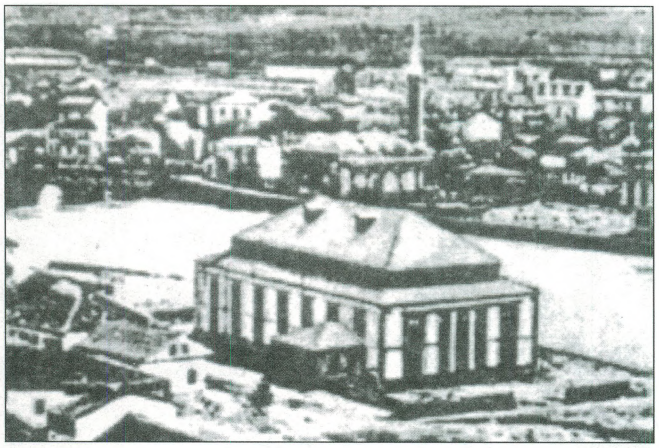
СОФИСКИОТ ТЕАТАР ВО ПРИЛЕП ВО 1908 ГОДИНА

прашуваат: Кој се заканува? Зошто?... И дојде ноќта. Претставата ќе биде прикажана другата вечер...“ Кога пошле кај Валијата да побараат дозвола за прикажување на претставата, тој рекол: „Театро?... А ќе ви се дозволи ли да дадете театро? Идете кај мутесарафот, тој ќе размисли и ќе ви каже... Но ја мислам дека е невозможно, зашто никој нема да ја земе одговорноста за сигурноста на вашиот живот... Вие, Бугарите сте сербез, но нашите овде се уште повеќе сербез. И не ми достига умот, како можете да ги запрете, ако сакаат да се расправаат со вас... Ха, ха, ха... Театро... Идите кај мутесерифот...“ По краткото меѓусебно договарање, Пенчо Славејков решил да заминат утредента. И на 30 септември попладнето заминале за Бугарија, без да прикажат претстава во Скопје.

Во весникот „Вечерна пошта“ - Софија бр. 144, петок 12 септември 1908 година, пишува дека во Градскиот театар била прикажана претставата „Ватан“ (татковина) што ја напишал локалниот турски писател Кемал-бег, чиј портрет бил поставен пред две

СОФИСКИОТ ТЕАТАР ВО ПРИЛЕП ВО 1898 ГОДИНА

СОФИСКИОТ ТЕАТАР ВО ПРИЛЕП ВО 1898 ГОДИНА



ТУРСКИОТ ТЕАТАР ВО СКОПЈЕ ОД 1906 ГОДИНА

антички фигури. Засвирел воениот оркестар, но наместо „Хамидие“, првпат била свирена „Химната на слободата“. По кревањето на завесата пред гледачите се покажала мома облечена во бел фустан, која во едната рака го држела турското знаме, а во другата меч. По второто кревање на завесата - портретот бил опколен со сите актери-учесници во претставата, од кои двајца излегле напред и одржале говор кој често бил прекинуван со аплаузи. Претставата била следена со огромно внимание, со гробно молчење и жив интерес. А кога актерите ги изговарале зборовите Ватан, Османли, Душман-салата се тресела од френетични аплаузи. Во својата игра во претставата се истакнал Фаик-ефенди, инспектор на православните училишта и учител по турски јазик во бугарското педагошко училиште.

Весникот „Вардар“ од 13.10.1908 година пишува дека минатата сабота, турската театрска трупа ја прикажала во Општинскиот театар пиесата „Беса“ од познатиот турски писател Шемседин Сами-бег. Пиесата била со тема од современиот арнаутски живот.

Со слични цели и задачи во Македонија навраќале и разни групи од соседна Србија. Зачувани се податоци за еден концерт одржан во Скопје на 4 март 1896 година. За овој концерт се вели дека бил мошне успешен. На него настапил Стеван Дескашев, кој со својот волшебен глас ја пленил публиката. Концертот бил посетен „покрај од Србите, и од голем број турска интелигенција. Од Бугарите и Грците никој не присуствуваше. Концертот беше отворен со отоманската химна „Чок-јаша Падишах“ која беше прекинувана со аплаузи. Концертот го достигна својот врв на крајот, кога беа испеани српски народни песни. Со овој чин Дескашев многу придонесе за српското дело. Тоа дојде до најголем израз кога ја исполни „Гусли мои“, при што присутните Срби плачеа со солзи радосници“, стои забележано на стр. 150 во „Позориште“, објавено во Нови Сад во 1896 година.

Во Скопје не ретко се пробивал и гласот на туѓинските пропаганди, па така во 1901 година на Светосавските свеченост учениците на Машката гимназија и учителската школа, членови на „Српско коло“ ја прикажале пиесата „Училиштен надзорник“. Оваа претстава ја реализирал тогашниот директор на Народно позориште од Белград Милош Цветиќ (актер, режисер и драмски писател)... „Претставата сите ги одушеви. Таа течеше убаво и без запињање иако немаше суфлер. Претставувачите се држеа доста природно и слободно, едноставно човек не би поверувал дека се тоа ученици од шести клас и дека тие прикажувачи никогаш не зирнале в театар, а камоли да гледале претстава. Победа однесе Савета, ќерката на учителот. Неа ја играше маж, кому пред самата претстава му ги избричиле штотуку никнатите мустаќиња“, пишува во белградска „Нова искра“ од 1901 година, стр. 59.

Оваа ученичка дружина прикажувала претстави и подоцна. Но во 1907/1908 година дружината претрпела голема штета, бидејќи изгорела (во пожарот) на гимназијата „доста убаво уредената сцена на која со успех се давани наши (српски з.м.) и туѓи пиеси (Трифковиќ и Стерија) „Јазовец пред суд“ и „Кнез Иво од Семберија“; Гоголевиот „Ревизор“ и други). Штетата е уште поголема што ученичките претстави го привлекуваа и скопското граѓанство и на тој начин дружината и покрај многуте пречки го пренесуваше своето културно дејство на широките слоеви...“, пишува Л. Зрниќ во „Српске ѓачке дружине“, стр. 178.

На 11.11.1911 година дружината повторно се јавува кога го прославува својот јубилеј - десет години на постоење. Ст. Зафировиќ во „Ѓачке дружине“ (споменица од 40 години на државната машка гимназија, во Скопје, стр. 132), известува дека била прикажана „Кир Јања“ од Ј. С. Поповиќ. Во овој контекст се спомнува и трупата на турската националистичко-младинска организација „Шубан и Ватан“ (Младоста или младите на татковината). Приближно во истиот период, се гради современата театарска зграда во Битола.

Белградска „Политика“ известува дека по повод смртта на Јанко Веселиновиќ, скопската дружина „Српско коло“ организирала комеморативна седница во театарската сала на српската гимназија.

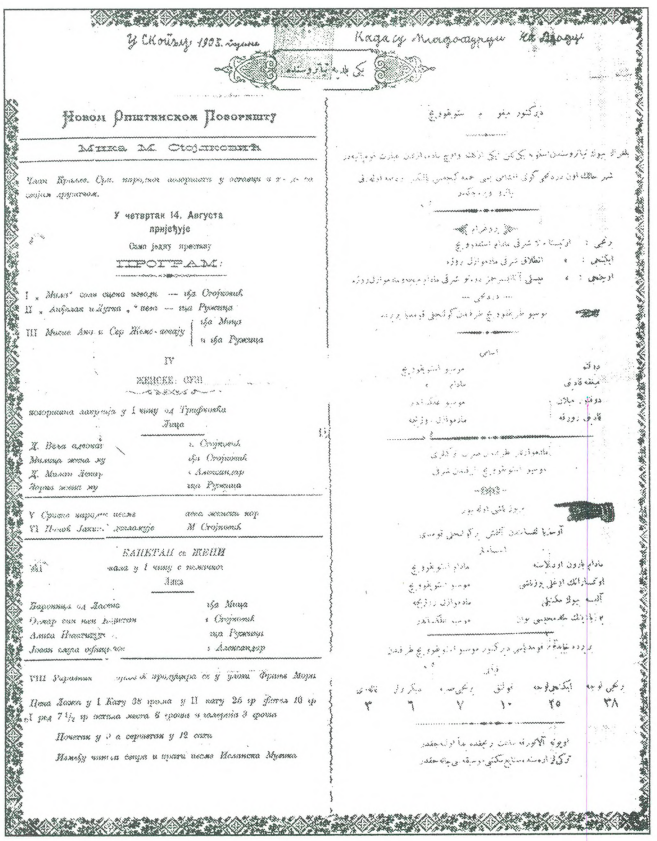
За животот и делото на овој истакнат писател беседа одржал Стеван Тубиќ, а Воислав Ненадиќ го прочитал расказот на покојникот „Свирач“. Потоа била прикажана пиесата на Петар Кочиќ „Јазовец пред суд“, една од првите изведби, која ја поставил самиот автор на сцената. Петар Кочиќ во тие години, као професор на гимназијата и учителската школа службувал во Скопје, пишува во текстот под наслов „Во спомен на Јанко“ објавен во „Политика“ бр. 640 од 23.10.1905 година.

... И публиката и учениците, биле одушевени... Присутни биле сите конзули освен австрискиот. Од

Турците на претставата, присуствувал турскиот мутесариф. Бил задоволен Кочиќ, што можел на своите браќа на Југот да им го покаже своето дело во кое се изнесени босанските страдања...", пишува П. Митропан во текстот „Петар Кочиќ како наставник", објавен во „Политика" од 9 јануари 1939 година.

Мика М. Стојковиќ гостувал во Скопје на 14 август, се претполага во 1908 година. Како што може да се види од плакатот напишан на српски и турски јазик. програмата се состоела од осум точки, од кои две едночинки „Женски солзи", лакрдија во еден чин од Коста Трифковиќ и „Капетанот се жени", пиеса во еден чин од германски автор. Покрај исполнетите соло песни, управникот ја рецитирал „Полноќ" од Ѓура Јакшиќ и на крајот М. Стојковиќ се појавил како Фрањо Моро. Претставата била прикажана во Турскиот театар, а на плакатот се напомнува дека меѓу чиновите ќе свири и ќе ги придружува песните исламска музика.

Истакнатиот српски актер Добрица Милутиновиќ гостувал во Врање со патувачкиот театар на Љубомир Раичиќ - Чврга и потоа отпатувал за Скопје со намера да приреди неколку вечерни концерти со патриотска содржина, се вели во „Вечерње новости" бр. 302 од 3.11.1905 година. Оваа вест досега не е потврдена и не се знае дали навистина Добрица Милутиновиќ приредил концерт во Скопје.



Новом Рпштинском Позорнпту

Мика М. Стојковић

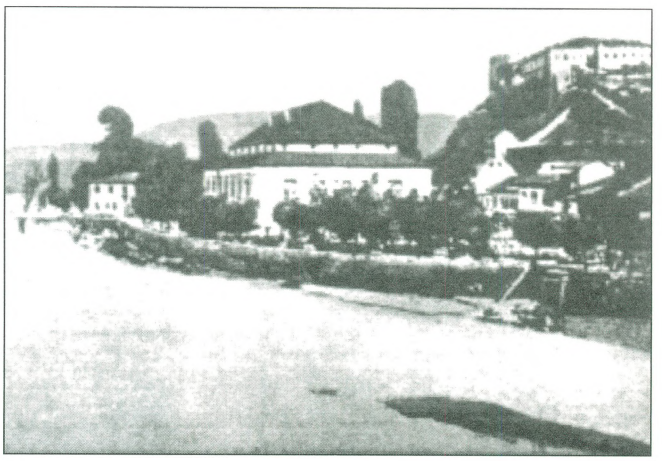
У четвртак 14. Августа

ПРОГРАМ:

ЖЕНСКЕ СУЗЕ

БАНКЕТАЛ се ЖЕНИ

ПЛАКАТ ЗА ГОСТУВАЊЕТО НА МИКА М. СТОЈКОВИЌ



ЗГРАДАТА ВО КОЈА Е ОТВОРЕН ТЕАТАРОТ ВО СКОПЈЕ ВО 1906 ГОДИНА

Патувачкиот театар на Љубомир Раичиќ - Чврга пристигнал во Скопје во почетокот на 1909 година. Тогаш била прикажана претставата „Коштана" во Турскиот театар, а потоа, поради лошото затоплување на зградата, се префрлиле во хотелот „Турати". Таму ги прикажале претставите „Ѓидо", „Ивкова слава" и некои едночинки. По Скопје, овој театар го посетил Куманово и во просториите на Соколаната организирал неколку претстави. За време на гостувањето во овој град, претставите биле попречувани од тамошните Турци, кои појавувале разновидни самоволија: ги прекинувале сцените и од актерите барале да пеат, пишува во „Мали журнал" од февруари 1909 година.

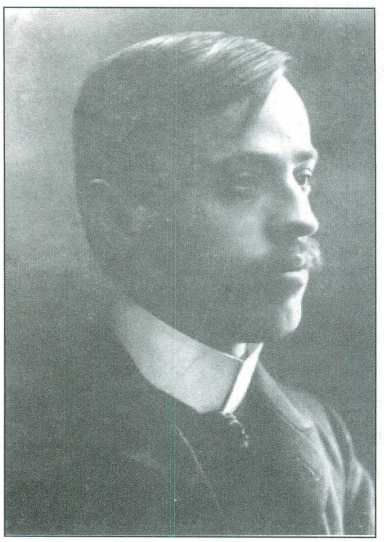
Во текот на 1907 во Скопје е основано Српското пејачко друштво „Вардар". Всушност, друштвото официјално започнало да работи дури од 1909 година. Хороводителот Петар Ж. Илиќ, музиколог, пишува дека тешко Турците би дозволиле работа на друштвото ако би знаеле однапред. Друштвото под неговата диригентска палка ја продолжува работата и по Првата светска војна.

Српската влада, исто како и бугарската, настојува по секоја цена да ги искористи времените слободи, извојувани со Младотурската револуција за свои цели. Оттогаш и појавата на поголемо интересирање за организирање театарски претстави во Македонија.

Културната и политичката состојба во Скопје во овој период ја бележи професорот Стојан Зафировиќ.

....„Средиште на нашата работа станува Скопје, она Скопје во кое 1890 година сè на сè 17 лица се осмелиле да бараат српско училиште. По прогласување на Уставот во 1908 год., во Скопје излегува весникот „Вардар" како орган на српскиот народ во Отоманската империја. На Сретение 1909 година во просториите на Српската гимназија во Скопје се одржала бучна конференција. Ние добиваме пратеници и сенатори во

турскиот парламент во Цариград. Водиме борба против отоманизацијата на христијанските народи заради што „Вардар“ едно време е забранет. Но, излегува „Законитост“... Се појавува „Глас на народот“, орган на социјалистичката партија, која ги собира сите христијани, патријаршистите и егзархистите... Од српската гиманзија во Скопје, која веќе е целосна Гимназија и учителска школа, излегува стручно-просветниот орган „Српско училиште“. Во градот се појавуваат многу продавници со српски фирми. Двата најголеми хотели – „Хотел слобода“ и „Гранд хотел“, се во српски раце, а во близина на железничката станица пак Срби ги поставуваат темелите на една значително поголема зграда каква што во Скопје дотогаш не виделе, пишува Ст. Зафировиќ во „Општи политички услови под кои се вршеше нашата просветно-национална работа во Стара Србија и Македонија“, „Споменица четрдесетгодишњица Мушке гимназије у Скопљу (1894-1934), Скопље 1934.



МИЛАН ГРОЛ, УПРАВНИК НА СРПСКО КРАЛСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

Во тоа време управник на Српско народно позориште бил Милан Грол, а вршител на должноста драматург Милан Предиќ. Ним им било познато дека Бранислав Нушиќ имал врски со младотурците уште од порано, па затоа го пратиле да издејствува дозвола за гостување на театарот. Тој веднаш добил дозвола во Скопје, а потоа се вратил во Белград, каде што бил извршен избор на соодветен репертоар од кој еден примерок бил испратен на цензура кај Турците. Турците го прифатиле репертоарот и кога театарот гостувал во Скопје, на претставите присуствувале и младотурски првенци.

Српското кралско народно позориште од Белград прикажало шест претстави во Скопје (две во Лесковац на враќање) на турнејата одржана од 25 до 27 октомври 1909 година. „Коштана“ од Бора Станковиќ, во режија на Илија Станоевиќ и музика од Драгутин Покорни, била прикажана на 25 октомври. Наредниот ден била организирана дневна претстава. Тогаш била прикажана *Задужбина* од Милорад Шапчанин. Оваа претстава ја режирал Милош Цветиќ, а музиката била од Даворин Јанко. Сценографијата за Задужбина ја изработил Владислав Тителбах, а сликар-изведувач бил Доменико д'Андреа. Истата вечер биле прикажани „Љубовно писмо“ од К. Трифковиќ и „Смешни прециози“ од Молиер. На 27 октомври била прикажана претставата „Ѓидо“ од Јанко Веселиновиќ и Драгомир Брзак, во режија на Ѓуро Рајковиќ и со музика на Даворин Јанко (белградската премиера била на 7 јуни 1892 година).

ДРАГА СПАСИЌ ВО ПРЕТСТАВАТА „КОШТАНА“

За ова гостување, во написот објавен на 16 ноември 1909 година во „Српски књижевни гласник“ под наслов „Една посета на Скопје“, се констатира дека во преполната сала на Турскиот театар (што го изградил Шефкет-паша во 1906 година) публиката се наоѓала на двата ката со ложи и во широкиот партер. „На втората галерија“, пишува во написот, „се белееја кечиња на салепчии и бозации кои беа презадоволни од песните во Коштана, поради што силно свиркаа што тука го заменува аплаузот; долу во партерот сè се црвенееше од длабоките фесови на образованата публика. Од првите ложи се извиваа пердуви на големите женски шапки купени во Солун, Пешта и Белград. Митке, што го играше познатиот српски актер чичо Илија Станоевиќ, беше изведен на висина на вистински уметник и беше поздравуван од сите седишта. Коштана по малку претеруваше и, според некои, имаше изглед сличен на оние од вечерните спектакли кај Кинескиот цар во Белград, но главно претставата беше одиграна со многу голема убавина“, пишува Х. (Ј. Вучиќ) во статијата „Една посета во Скопје. Белградско позориште во Скопљу“ во „Српски књижевни гласник“ бр. 10 од 16 ноември 1909.

Белградскиот печат редовно пишувал како за подготовките за гостувањето, така и за самото гостување. „Политика“ пишува дека првата претстава ќе биде во Скопје во недела на 25 октомври, а тоа е „Коштана“ со госпоѓата Спасиќка, Сава Тодоровиќ и Чича Илија Станоевиќ. В понеделник на Митровден ќе се прикаже како дневна претстава „Задужбина на Шапчанин“, како вечерна „Три ајнактера“ од Трифковиќ и Нушиќ, а помеѓу нив г-ѓа Спасиќка и Туриснки ќе концертираат. Во вторник, како претстава за простување ќе се прикаже „Ѓидо“, за оваа пригода со нови костими, купени во Мачва.

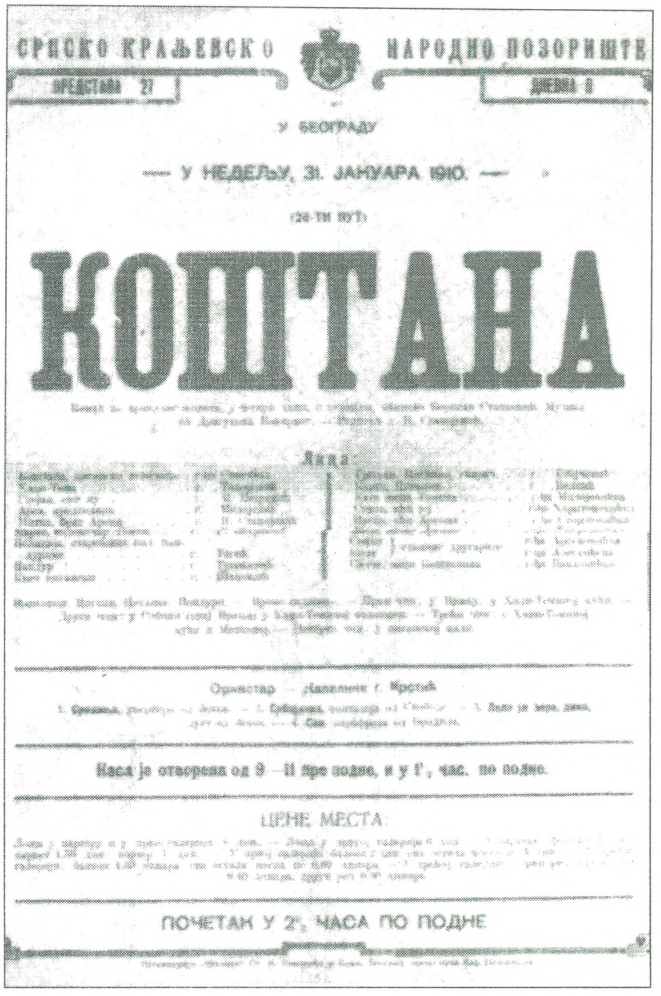
Сите ролји биле во рацете на најдобрите актери, дури и старците, сè до актерот Божовиќ, доброволно

се согласиле да влезат во хорот кој бил многу поголем отколку во Белград.

Во истиот напис во „Политика“ пишува: „...Покрај самиот Вардар, на левата страна, под самите ѕидини кои на себе го носат скопскиот историски град а недалеку од Душановиот мост кој и денес е гордост и цврсто го премостува Вардар, се наоѓа необична зграда која со својата висина ги надвисува сите околни. Таа зграда е беледискиот (општински) театар што општината со свои пари го подигнала а потоа го остапила за забави, театарски претстави и концерти. Театарот има партер, околу дваесет и пет ложи и потребни галерии. Бината е голема, а декорациите, кои ги има во доволен број, се направени во Дизелдорф и се мошне убави.

Скопската публика со задоволство ги посетува забавите, а посебно театарските претстави. Во Скопје, сите од градот и други колонисти има доволно Срби за да можат да го наполнат театарот за вака мал број претстави, но нема сомнение дека Народно позориште многу смета и на Турците, кои и досега не откажувале да им укажат внимание на Србите. Утешно е дека односите меѓу скопските Срби и Бугари не се така заострени како шти беа порано, па и самите Бугари ветија дека ќе ги посетат претставите на Српското позориште. Така и треба, оти и во миговите кога политиката нè дели, културата треба да нè спојува, пишува во анонимот објавен во „Политика“ бр. 2070 од 21 октомври 1909 година под наслов „Народно позориште во Скопје“.

Влезниците за „Задужбина“, преку црковните општини, се разделени на сиромашните граѓани без да се платат. Театарската зграда е изградена во 1906 год. кога скопски валија е Махмуд Шефкет-паша, образован во Берлинската воена академија. Така, додека неговиот претходник Хафиз-паша го изградил кејот на Вардар и го покрил делот на Серава што тече низ градот, Махмуд Шефкет-паша ги изградил железничкиот мост преку Вардар и Театарот. Објектот бил голем, а неговата местоположба била иста како и на старата зграда на МНТ, урната по земјотресот. Подот во салонот бил рамен и дозволувал и други видови приредби од театарски и кинопретстави до балови и свечени приеми на скопските конзули. Салата имала ложи, а била осветлена со гас-ламби или газолини. Салонот имал голем капацитет и бил доста висок. Гледалиштето имало правоаголна форма и галерија што се гледа од приложените фотографии на кои се наѕира меѓукатната конструкција во средината на прозорската височина. Греењето било со обични печки и не задоволувало, па на подот се седело со скрстени нозе, околу мангали во кои се варело кафе. Еден дел од ложите имал решетки од каде што анамите ги следеле настаните на сцена. За оваа зграда ќерката на Бранислав Нушиќ, Гита Предиќ, во „Нова Македонија“ од 20.01.1957 година, меѓу другото, вели дека зградата била изградена од слаб материјал, со многу дрвенарија,


СРПСКО КРАЉЕВСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

ПРЕДСТАВА 27 ДНЕВНА 8

У БЕОГРАДУ

— У НЕДЕЉУ, 31. ЈАНУАРА 1910. —

(24-ТИ ПУТ)

КОШТАНА

Лица:

Оркестар — Капелник г. Крстић

Каса је отворена од 9—11 пре подне, и у 1½ час. по подне.

ЦЕНЕ МЕСТА:

ПОЧЕТАК У 2½ ЧАСА ПО ПОДНЕ

ПЛАКАТ ЗА ПРЕТСТАВАТА „КОШТАНА“

но дека сепак била мошне голема, така што можела да прими повеќе луѓе отколку „Народно позориште“ во Белград. Влезниот хол кон гледалиштето и сцената бил како и на срушената зграда на МНТ. Пред театарот имало градина со шадрван чија вода високо плискала, додека околу него седеле Турци, Арнаути и други на ниски столчиња и пиеле кафе. Идејата и иницијативата за изградба на театарот се должела на неколкумина млади интелектуалци Турци, меѓу кои бил и високообразовниот Изет-бег, воен инспектор на српската граница. Идејата за изградба на театарот било проследена со илјадници проклетства од старите Турци, кои на таа градба гледале како на богохулно, грдо дело кое било реализирано од бившиот косовски валија Махмуд Шефкет-паша, тогашен командант на Третиот армиски корпус.

Расходите за градбата на театарот заедно со декорациите, внатрешното уредување и мебелот изнесувале 150.000 лева. Скопје можело со право да се гордее со него, бидејќи во тогашно време тоа бил единствениот модерен театар во цела Турција.

СРПСКО КРАЉЕВСКО НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ

ПРЕДСТАВА 145 ВАН ПРЕТПЛАТЕ 3

У БЕОГРАДУ, У УТОРНИК, 26. АВГУСТА 1908.

(3-ћи пут)

СМЕШНЕ ПРЕЦИОЗЕ

Комедија у једном чину, од Молијера, превео Душан Л. Ђокић. — Редитељ г. Н. Станојевић.

Лица:

Ла Гренаж } одбеглици . . г. Новковић
Ди Кроаси } просци . . г. Аџаровић
Горжибус, добродушни пучанин . . г. Р. Петровић
Мадлонина, Горжибусова } кћи . . } сиромашне } госпођа Бојићева
Катош, Горжибусова } сиромашна } госпођица . . г-ђа Харитоновићка
Марота, служавка сиромашних госпођица . . г-ђа Вакића
Маркиз од Маскарије, плаха Ла Гранжове . . г. М. Стаменковић

Виконт од Жодела, слуга Ди Кроазила . . г. Стојковић
Алмавор . . г. Димјановић
Ирка } госпођице } г. Белић
Друга } госпођице } г. Крстић
Трећа } госпођице } г. Христић
Друга } госпођице } г. Тасић
Оделисеф } Лукија } сретне } г-ђа Стојковићка
Лукија } сретне } г-ђа З. Поповићева

Догађа се у Паризу у Горжибусову дому.

ПРВИ ПУТ

БАЈАЦО

Драмска слика у два чина, с прологом, речи и музика од Руђера Леонковала, превео Милан Димовић. — Редитељ г. Динуловић. — Капелник г. Поповић.

Лица:

Канио, управитељ једне сеоске путујуће комедијашке трупе . . г. Камарота
Недда, његова жена . . г-ђа Спасићка
Тонио } чланови трупе . . г. Вуланчић
Бепо } чланови трупе . . г. Туришки
Силвио, млад сељак . . г. Н. Давидовић
Један сељак . . г. Туцаковић

ЛИЦА У КОМЕНДИЈИ:

Канио
Коломбина
Тадеј
Харлекин
Тонио
Недда
Бепо

Сељаци, сељанке и сеоска уличарска деца. — Весеље и радост од Молијера у Калабрији 15. августа 1806. године, приликом једне свечаности.

Г. Г. Ернесто витез Камарота и Богдан пл. Вулановић, оперски певачи, као гости.

ЦЕНЕ МЕСТА:

Доња у партеру 16 дин. Доња у првој галерији 14 дин. Доња у другој галерији 10 дин. — У партеру осталих 4 дин. партер 3 дин., партер 2 дин. — У првој галерији: балкон 4 дин., седиште I реда 3 дин., седиште II реда 1.50 дин. — У другој галерији: балкон 3 дин., сва остала места 1·20 дин. — У трећој галерији: прво ред (од 1—27) 0·60 динара, друга ред 0·50 динара.

ПОЧЕТАК У 8 ЧАСОВА У ВЕЧЕ.

Штампа Рисовачке Штампарије „ПРИЗРЕНАЦ" Срећка Ј. Ђорђевића — Београд Велика улица број 34, Телефон 197.

ПЛАКАТ ЗА МОЛИЕРОВИТЕ „СМЕШНИ ПРЕЦИОЗИ"

Кај публиката мошне послабо поминале претставите одиграни втората вечер. Тогаш била прикажана пиесата „Љубовно писмо" од Трифковиќ. Уште полошо поминала претставата од Молиер, а најлошо наивната лакрдија од Нушиќ. Меѓу чиновите пееле соло и во дует г-ѓа Спасиќ и г-н Туриски. „Ѓидо" бил прикажан развлечено, здодевно, празно, непоетично и лажно живописно. Единствено што во оваа претстава ја привлекло публиката биле народните носии и убавото пеење на хоровите во придружба на музика која била особено квалитетна. „Задужбина" (или „Сидање на Раваница") од Милорад Шапчанин ја понесла публиката. Нејзиното изведување ги воодушевило присутните. Оваа претстава со историска тема, во која актерите немаат можност многу да викаат, во која нема ни едно убиство и во која дејството тече „свечено, како литургија", предизвикала многу солзи радосници кај присутните. Според анонимниот автор на овој приказ, оваа претстава навистина требало да се прикаже пред скопската публика. А претставата ја гледале голем број лица, меѓу кои и ученицте што добивале бесплатни билети. Написот завршува со следниве констатации: „Таа вечер ни беше јасно дека беше неразумно доаѓањето со Миткеовата пијанка или Молиеровите кочоперки кои ни во срцата ни во фантазијата на гледачите не оставаат никакви траги, додека претставата Сидање на Раваница беше голем скопски успех... историските лица од мирната драма на Шапчанин ќе останат како добри духови, кои долго ќе ги потсетуваат душите на нашите браќа што таа вечер беа гледачи, и за Србија да им дадат идеја каква им е потребна за да не потонат и да нѐ причекаат."

На враќање од Скопје, Народно позориште се задржало еден ден во Лесковац и на 29 октовмри 1909 година дало две претстави: попладневна „Задужбина" и вечерна „Ѓидо", пишува Х. (Ј. Бучиќ) во „Српски књижевни гласник", књ. 23 од 1909 година, под наслов: „Една посета во Скопје – Белградско позориште во Скопје".

Партиски очигледно обоени и нерасположени спрема Милан Грол, некои весници пишуваат дека тој првпат го водел театарот во странство со недостојна сценски опремени претстави (Костимите во „Задужбина" биле излитени, дотраени и со тоа штетно влијаеле на угледот на театарот. По последната изведена претстава во Скопје, домаќините им приредиле на гостите од Белград банкет. Во име на скопјаните,

БРАНИСЛАВ НУШИЌ И ЖАНКА СТОКИЌ

гостите ги поздравил проф. Алекса Станишиќ, а во име на Народно позориште се заблагодариле Милан Грол, управник, и Бранислав Нушиќ, член на литерарно уметничкиот одбор. И во еден друг напис се тврди дека посетата на Скопско позориште била успешна: „Театарот се чувствувал како дома".

За ова гостување се зачувани и низа други податоци. Познато е дека Бранислав Нушиќ во својот поздравен говор на прошталната вечер истакнал дека оваа посета, ако за ништо друго, за излеаните солзи радосници се исплаќа. Управникот на театарот Милан Грол во својот говор топло им се заблагодарил на протагонистите на големосрпската пропаганда кои помагале за „будење на националната свест". Ансамблот што гостувал во Скопје броел вкупно 42 членови, објавила белградска „Политика" од 21.10.1909 година (бр. 2070).

Најкарактеристичното за оваа турнеја е тоа што дадените оценки за неа се крајно контрадикторни: додека во некои весници се презголемуваат успесите и резултатите на театрот, во некои други тоа во целост се негира. Оттаму во некои весници се бара од Грол да молчи, да биде поскромен и почесен, за да „не ја кажат вистината со сите подробности, како за баснословното чинење на тој поход така и за точните податоци за посетителите и приходот...", пишуваат „Вечерње новости од 12.11.1909 година (бр. 311).

Инаку, Скопје како град им оставило „болна импресија" со своите мрачни и сиромашни куќи, нечисти маала, насекаде растурени турски гробишта, купови нехигиенски предмети и оголени луѓе. Стариот мост стоел на Вардар. Бугарите имале убав конзулат на кејот на Вардар, Грците имале неколку убави згради, посебно убава гимназија; Србите имале свои училишта. Градот во тоа време имал околу 50.000 жители.

Значењето за Србија од ова гостување се гледа по написот во „Српски книжевни гласник" во кој меѓу другото пишува: „...Нас овде нѐ мачеше мислата колку уште треба напори за да се зачува свеста на овој народ за неговите дамнешни традиции и на неговите усни да не умре убавата српска реч..."

Напоредно со основната цел во подготвувањето на населението за вооружена борба против петвековниот поробувач, револуционерната организација не мал дел од својата активност насочила за поткревање на културно-просветниот, културно-забавниот и традиционално-уметничкиот живот на повисоко развојно ниво.

Аматерската театарска дејност, според тоа, најмногу се оживотворува во училиштата. Во согласност со упатствата што ги давале раководителите на револуционерната организација, аматерската театарска дејност била поттикнувана во насока на продлабочување на патриотските чувства, на поткревање на борбениот дух, на разгорување на револуционерните идеи итн. Секако, ваквата активност била реализирана полулелагално, па така во некои од прикажуваните пиеси составувани по еден или друг повод, содржината била проткајувана со алегорија.

Слични зафати се преземани и од страна на раководството на Битолскиот револуционерен округ. На негова територија, а особено во *Битола* и некои соседни села, во рамките на општата културно-просветна дејност, биле вклучувани и некои театарски настапи. Така, во битолската Женска гимназија група професори се зафатила со сериозни подготовки на претставата „Егмонт" од Гете. Изборот на оваа драмска творба не е случаен. Во неа се расправа за херојската борба на Холанѓаните против суровото ропство што им го наметнал шпанскиот суверен Филип II. Пораката од прикажување на оваа драма, без опасност нејзините креатори да бидат обвинети за противдржавна пропаганда, е недвосмислена ако во лицето на Холанѓаните се препознаат Македонците, а во лицето на Шпанците - Османлиите. Примерот покажува дека луѓето настојувале да се снаоѓаат на семожни начини во борбата за поуспешно подигање на револуционерниот дух. Јасно е дека, додека претставниците на официјалната власт при следењето на оваа претстава се одушевувале со Егмонт, кој стои на чело на поробениот народ во борбата против туѓинците, македонските гледачи, обичниот човек „без каква било претходна агитација... ќе ја разбереше алегоријата и ќе проникнеше во изградената апотеоза на слободата". Во ликот на Егмонт тие имале можност да го препознаат својот безимен Егмонт или Гарибалди; да го насетат идниот пат што води кон слободата.

Во текот на определувањето на репертоарот, поточно при изборот на делото, што битолските професори решиле да го изведат, била започната интересна и конструктивна дискусија. Во неа биле искристализирани ставовите дека дела, од кои македонскиот гледач не може да извлече некоја револуционерна порака, подобро е да не се прикажуваат воопшто. Според нивното гледање, прикажување драми со содржина што не му соодветствувале на дадениот историски миг, кога сите сили биле насочени кон револуционизирање на масите, е залуден труд без оглед на уметничката вредност на текстот. Кога народот е слободен, кога ги ужива сите неопходни благодети на слободата, тогаш можат да се прикажуваат и дела какви што се „Благородник", „Дебелото кокалче" или „Женидба".

Подготовките за прикажувањето на „Егмонт" се вршени мошне темелно и со голем ентузијазам во зимата на 1899/1900. Сите професори и професорки што биле ангажирани во оживотворувањето на овој проект, редовно присуствувале на пробите. Некои од нив учествувале во изработката на кулисите, други во подготвувањето на сцената, трети во шиењето на историските костими итн. Премиерата (главната улога ја толкувал прилепчанецот Тале Христов) била прифатена

со одушевување. Луѓето со денови раскажувале за претставата и со задоволство се потсетувале на бескомпромисниот Егмонт, кој со толку голем успех ја водел ослободителната борба против туѓинците.

Во книгата Кирил - патриярх Български - „Българската-екзархия Водринска и Македония след освободителната война-1877-1878; книга втора“ – Синодално издателство – София, стр. 82, пишува дека на 12 февруари 1883 година по иницијатива на „будната битолска младина во училиштето била прикажана претставата „Беспарица“, превод на делото на Тургенев на македонски говор, и „Цилиндар“ од Стоичев. Учесниците во претставата биле учители.

Во исто време и романската гимназија во Битола организирала театарска трупа на македонско-романски говор (не на литературен романски говор) и прикажала Молиерови комедии. Весникот „Марица“ од 1 март 1883 година со наслов „Битола, 16.1.1833 година“ известува дека на 12 февруари во зградата на училиштето била прикажана претставата на б'лгаро-македонски јазик „Беспарица“, превод од делото на Тургенев на македонски јазик, и „Цилиндар“ од Стојчев. По двете комедии имало една жива слика при осветлена сцена со бенгалски оган, при што се прикажало отсечувањето на главата на Марија Стјуарт. Актерите биле учители, салонот бил преполн, а публиката воодушевена, ја напуштила претставата. „Гркоманите во градот толку беа поразени и им завидуваа на Бугарите (Македонците) што и по три недели и тие мислат да прикажат претстава во своето училиште“.

Духовништвото во соработка со училиштата започнува сè поголемо внимание да ѝ посветува на аматерската драмска дејност кон крајот на 19 век. Тоа најдобро го потврдува статијата објавена во цариградскиот весник „Зорница“ од 21 август 1894 година. Тогаш, група ученици од Ресен, по повод осветувањето на месната црква „имаа решено да дадат за гостите (театарска) претстава. Со таа претстава тие сакаа да им прикажат на присутните сцени од секојдневниот живот на народот, за работи што лошо се одразуваа врз него самиот. За изборот и подредувањето на такви сцени се имаше зафатено еден учител. Изборот на точките беше многу успешен. Имаше избрано такви сцени, што најмногу се среќаваа во животот на луѓето. Зедоа случаи од ресенскиот живот и прикажаа на сцената картации кои се среќаваат секој ден. Го искористија случајот дека ресенчани одат за градинари во Цариград и зедоа за пример еден таков градинар, кој, откако се оженил, заминал во Цариград. Живеел таму многу години и се вљубил во една друга мома. Домашните ги заборавил. Се јавува за помош еден „па-

ЦРКВАТА „СВЕТИ КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ ВО РЕСЕН

талец“ кој го разбудил момчето од втората љубов и го принудил да се врати дома. Драмата е напишана во стихови. Актерите, иако првпат учествуваа во претстава, ролјите ги одиграа мошне добро и публиката остана задоволна“.

Пред претставата се одржал говор „кој заслужува големо внимание“. Потоа била исполнета програмата со хорски песни а пиесата завршила со бурни ракоплескања, со една слика од човечкиот живот. „Да беше ова проследено со бенгалски оган, ќе добиеше видно жива слика. Во саботата навечер се организира претстава по маѓепсништво и хипнотизам“. Најнапред бил хипнотизиран петел, а потоа некоја госпоѓица и господин. Опитот бил толку успешен што публиката останала вчудовидена.

Училиштето снимило некои историски споменици од кои бил направен албум, па така за подарениот албум Неговото Високо Првосвештенство благоволило да подари 5 турски лири. Биле приготвени многу албуми, се апелирало секој да земе по еден.

На 4 јуни 1906 година во Лазарополе, со цел да предизвика поголема љубов кон училиштето, главниот учител на основното и на второто класно училиште г. И. Алексиев, решил да приреди забава за лазарополци. „Откога се пушти црквата, народот се собра во дворот пред училиштето, кое, покриено сето во зеленило, беше украсено уште од пред еден ден. Откога го поздрави со неколку одбрани зборови, безбројниот народ со 'добредојде' му благодари за честа, а главниот учител ја објави за отворена свеченоста со претставата на трагедијата „Криворазбраните мајка и син“, сопствена творба од 7 сцени и 9 лица; веднаш завладеа гробна тишина, погледите се приковаа за сцената“.

По бурните ракоплескања, на крајот од претставата програмата продолжила со разни стихотворби и дијалози и на француски и турски јазик. Во паузите, хорот под диригентство на главниот учител кој со „мелодијата во свои делови воздигнуваше најблагородни пориви на срцето, што се креваше до небесните висини“. На крајот била прикажана комедијата „Заслужено накажан“ од 6 сцени и 10 лица. Претставите биле прикажани „на чист местен дијалект, разбирлив за секого“. Програмата траела 4 часа и 35 минути, а завршила со втор говор. „Потоа народот се разотиде по куќите задоволен од сè што виде и чу“ (С.Д.: „Вести“ бр. 67/1906, Лазарополе, 9.6.1906).

На 16 април 1908 година во салонот на прилепското основно и трикласно училиште биле прикажани претставите „Двете сирачиња“ од Денери и Кормон и „Женидба“ од Гоголь. Билетите биле набргу распродадени. По 1 часот по турски, вечерта, многубројната публика започнала да ја полни салата закитена со знамиња и „украсена со цветни и зоолошки слики по ѕидовите“. Во аголот стоел оркестарот кој бил оформен пред неколку години од граѓани и учители диригиран од предавачот по пеење г-н Беќаров. Токму во 2 часот пристигнало и „неговото благородие кајмакаминот Шефкет-бej, придружен од неколцина повидни административни чиновници“. Штом во салата се појавиле „скопските гости, оркестарот исвирил еден турски марш“.

Ѕвончето заѕвонило за последен пат, се смирила салата, се дигнала завесата. Се појавила „широка бина задоволително декорирана“. Содржината на пиесата го разоткрива животот на неколку лица како и на слепата Лујза, сираче, падната во рацете на една хохштаплерка која ѝ ја цица крвта оставајќи ја гладна за да може нејзината песна да ги трогне минувачите. Актери биле истите и во двете пиеси. Некои од актерите биле и распоредувачи во салонот, но и покрај тоа играле 6 часа на сцената. Сите актери биле добри, а особено Р. Боцева (Лујза), Ф. Јанова, П. Бочварова (Хенриета), В. Кочова (Де Линиер) и г.г. Т. П. Адамов (Петар) и Ј. Ацев (Лекторот).

„Госпоѓата Боцева беше вонредна со верното толкување на својата улога. Нејзините пози, концентрацијата, неподвижните очи и нејзиниот жален глас и поглед дејствуваа така што гледачите како да ја заборавија г-цата Боцева, а како да ја гледаа живата Лујза“.

Другата претстава била заморна и за актерите и за публиката иако не била здодевна. Минала полноќ, смевот ја размрдал публиката. Иако имало некои технички недостатоци, „Женидба“ ѝ се допаднала на публиката. Оркестарот свирел меѓу секој чин, а по претставата бил свирен и маршот „Хамидие“ кој публиката го ислушала на нозе. Веднаш потоа настапил предавачот на турски јазик В. Димитров со кус благотворен говор, „кој беше толку добар та кајмакамот дозволи да се одржи претставата.“ Гостите срдечно се поздравиле со директорот на училиштето г-н Трајчев и излегле под звуците на „Хамидие“ маршот. Публиката полека си заминувала „презадоволна од претставата, а зората веќе зазоруваше. Фала и чест на прилепските учители и учителки!“ (Д.С.З.: Прилеп, 19 април 1908 год., „Вести“ бр. 3, 2.5.1908.)

И во Дебар се користела „релативната слобода“ и, раководена од учителскиот персонал, и интелигенцијата се групирала околу него во насока на „моралното воздигнување на народот“. Формиран бил конституционен клуб кој се ориентирал главно на организирање на „детски утра со разнообразна програма. Прво такво утро било одржано на 21 ноември 1908 година кое било масовно посетено. Спроти новата година учителите организирале литературна музичка вечер, а претходно била прикажана претстава за забавачињата.

Успешно била прикажана претставата „Црвените панталони“, а главниот учител прочитал предавање „за историското истражување на Дебарската епархија“. Вечеринката бил посетена од одбрана публика, па поради малата и тесна сала повеќето граѓани не можеле да влезат.

Новата година била пречекана во 6,30 часот со поздравни говори а танците продолжиле до 8 часот по турски, пишува весникот „Вести“, 10 јануари 1908, бр. 69, 27.2.1909 година, со потпис Дрински.

Весникот „Отечество“ бр. 53 од 22 август 1909 година поместил напис со наслов „Хроника – музички излет“. Во Штип било основано музичко друштво, па оркестарот направил излет до Кочани каде што приредил два музички концерти. Првиот концерт бил посетен главно од воени и администативни чиновници, а вториот од граѓаните со своите госпоѓи. Оркестарот бил одлично примен; граѓанинот Јордан Касабов му подарил 7 турски лири, а комитетот „Итихад-тереки“ една турска лира. „Последниов ги пресретна со воодушевување, а Цезареизи одржа говор и ги поздрави општинските браќа со добредошле“. По овие концерти и кочанската младина почна да мисли за свој оркестар.

По објавувањето на конституцијата во Охрид биле основани неколку друштва: Земјоделско-стопанското друштво „Св. Симеон“ Јуначкото друштво „Прогрес“ и првото Младинско просветно друштво „Сознание“.

По осветувањето на водата во просториите на друштвото, Д. Селјанов, учител, го прочитал извештајот од кој се гледа дека само за неколку месеци друштвото привлекло околу 50 редовни членови. По него И. Кацков ја развил темата „Економското подобрување на Охрид“ со покажување на рецепти како тоа и да се направи. Била избрана нова управа: К. Кацаров, претседател, К. В. Заров, потпретседател; секретар-библиотекар Д. Г. Коцев; благајник А. Бошњаков, за советници М. Карадимчев и Д. Бојациев.

Почнало да оживува и друштвото „Прогрес“ кое требало да се преименува во „Христо Узунов“ или „Методи Патчев“ или „Рашанецки јунак“. Тоа веќе организирало многу успешни игри. Претходниот ден, облечени во сини панталончиња и црвени маици поминале по некои главни улици, а на „Студенчишта“ со одржаните игри ги воодушевиле гледачите. За тоа биле најзаслужни А. Спространов и г. Д. Златарев.

На 30 август 1909 година била избрана нова управа. Главатар: А. Спространов; подглавар: Г. Златарев; потпретседател: Ч. Черкечиев; домаќин: С. Коцов; деловодител: Н. П. Димитров; благајник: С. Стефанов; советници: А. Бахчованциев, Н. Петров и П. Сидарев.

Членовите на „Сознание“ изјавиле дека „е жално што неговите членови пред очите на нашите првенци и старци минуваат за 'социјалисти', а всушност не се тоа“. Заради тоа Друштвото имало конфликт со црковно-училишната управа која не го пуштила во централната забавачница да организира литературно-музичка-забавна вечеринка. „Сознание“ ја организирало приредбата во својата „иако тесничка сала, која била многу успешна“ („Вести“ бр.7, 18.9.1909 година).

Учителското тело на Тетово на 30 ноември 1908 година прикажало детска претстава, а на 6 јануари 1909 година ги прикажало драмата „Марија Жана“ и комедијата „Ќе се самоубијам“. Учителите и учителките ги изиграле „толку успешно своите улоги што граѓаните останаа восхитени и артистите и артистките ги наградија со бурни ракоплескања и им пожелаа да се повтори претставата“. На 7 и 11 вечерта се повториле претставите и веќе се размислувало за изградба на одделна сала со читалиште („Вести“, бр. 69, 27.2.1909 година).

По иницијатива на учителите и женското Друштво при дојранските училишта во училишната сала прикажале две претстави, на 26 и 27 март 1911 година, во корист на сиромашните ученици и училишната библиотека. Со успех биле прикажани пиесите „Луѓето и страстите“ и „Крвавиот престап“. И на двете претстави салата била полна со публика. Претставата „беше посетена и од неговото благородие кајмакамот, од сите управителни чиновници и од офицерството и сите срдечно изразија задоволство од успешното изведување на улогите и ги поздравија артистите (Дојран, 6 април 1911 година; „Вести“, бр.87, 16 април 1911 година).

На 7 декември 1910 година охридското училишно тело, во соработка со црковно-училишната управа, ги прикажало претставите „Женидба“ од Гоголь и „Бугарска седенка“ од Х. Гиндеров. Особено убав впечаток направиле одбраните, по мелодија и содржина со народен мотив, песни на седенката. Приходот од 6-7 турски лири биле во корист на бедните ученици. Решиле претставите да бидат прикажани на 17 јануари, но од необјасниви причини кајмакамот не дозволил оти било бескорисно повторно да се изведуваат истите пиеси, а и за тоа „требало да се побара дозвола од Валијата во Битола. Така ли властите сметаат да потикнуваат слични благородни иницијативи.“ („Право“ бр. 380, 25.1.1912 година).

На 6 февруари 1893 година во гимназиската сала во Солун бил организиран прв бугарски литературно-музички концерт. Во музичкиот дел зеле учество ученичкиот хор под диригентство на г-дин Бадев, г-дата и г-цата Лефе и г-дин Ѓаковиќ, а во литерарната неколку ученици и повеќето од учителите. Била прикажана и Молиеровата комедија „Со сила женидба“, „со одличен ансамбл, а некои од играчите докажаа на дело дека имаат силна артистичка дарба“. Завесата била направена од учителот за цртање г-дин Буфети. „Заслужува да се спомне и одата која од 'нозе' и речиси за 5 минути ја напиша многуучениот директор на Народна просвета на Солунскиот вилает, која беше издеклами-рана во самиот почеток на концертот од еден петтоклас-ен ученик. Вечеринката заврши со една кратка благодарствена реч што ја одржа предавачот на гимназијата г-дин Б. Димитров, чиј крај беше оглушен од силните извици: „Да живее Неговото величество Султанот“. Се предвидувало во скоро време во Италијанскиот театар

да се изведе „Скаперникот“ од Молиер. Се сметало дека со приходот од 2-3 вакви претстави и една лотарија ќе можат да се покријат расходите за основното училиште (Солун, 21 февруари 1893 година - „Новини“ бр.45/1893. Х.Х.).

Учителите при банските православни училишта за да ја збогатат училишната библиотека, да им помогнат на бедните ученици и за да го поучуваат народот за добрите страни на животот, на 23 април 1895 година ги прикажале претставите „Убавата Сидонија“ и комедијата „Благородникот“ од Молиер. Повеќето од лицата своите улоги ги одиграле успешно (Разложанец - „Новини“ бр. 83/1896 година).

Весникот „Вести“ бр. 29/1906 година со потпис М. Дарданов (Скопје, 14 февруари 1906 година под наслов „Господин редакторе“), пишува дека пред еден месец учителскиот персонал во Скопје договорил да приреди забава за бедните ученици на која биле прикажани трагедијата „Геновева“ и комедијата „Недоразбирање“. Се почнало со шиењето на костими, завеси, слики кои би претставувале одделни сцени во пиесите. За сето ова многу се заложил директорот на Педагошкото училиште г-н С. Данов. Улогите ги разделил г-дин Радул Канели, поранешен директор на Софискиот театар, а сега секретар на овдешното трговско агентство. Тој всушност бил режисер кој секои 4-5 дена одржувал репетиции со актерите. Претставите биле одржани на 11 февруари во 2 часот по турски во салата на Педагошкото училиште. Г-дин Тома Д. Топалов, виден родољубив граѓанин, претседател на црковно-учителската општина или епитроп на соборната црква, два дни пред претставата ги распродал влезниците. Тие биле распродадени така што прво место (60 билети) чинело по 1 меџидија, второ место (80 билети) по половина меџидија и трето место (120 билети) по четвртина меџидија. Видните граѓани седеле на убави свилени канабиња на прво место. Ѕидовите до сцената од левата и десната страна биле покриени со мошне убави ќилими. На левиот ѕид била закачена сликата на Н.В. Султанот и портертите на Неговото Блаженство Егзархот и Неговото Високопреосвештенство Св. Скопски митрополит г-дин Синесиј, закитен со цвеќе како и целата сала. Подот околу првите места бил послан со килими. Народот доаѓал и секој седнувал на местото определено со билетот. Најнапред пристигнал агентот г-дин Белјаев со музиката од Занаетчиското училиште. Потоа пристигнал и неговото В. Превасходство Махмуд Шефкет паша, прв дивизиски генерал и валија на Косовскиот вилает, заедно со неколку свои чиновници - Неговото превасходство Саид паша, жандармерискиот кајмакамин Галин бej, секретарот на аврстискиот конзул и други чиновници на власта. Иако билети биле издадени за помалку места, бројот на гледачите се искачил на 450 души. Салата се преполнила и мнозина стоеле на нозе.

Прво биле прикажана „Геновева“, а во главните улоги настапиле М. Кусев (Гроф Сигфрид), К. Иванова (Грофицата Геновева) и А. Иванов (Голос). „Г-дин Кусев како Сигфрид ја изигра мошне успешно својата улога. Неговите природни движења, очајниот израз на лицето во жалните сцени, интонацијата на неговиот глас, сè тоа покажуваше како божем самиот Сигфрид излегол на сцената да ја игра несреќната и очајна улога, речиси секој момент од животот“. По малата пауза по вториот чин потребна за подготовка на третиот чин, се дигнала завесата „и одеднаш пред гледачите се појави жална слика. Мрачна и празна темнина во затвор и во неа Геновева. Оваа клечеше на колена и со поглед кон небото и дигнати раце тивко и тажно се молеше. На една страна гореше кандило, а таму наблизу дете во лулка. Молитвата на Геновева ги трогна срцата на сите. По овој тажен чин, музиката засвири тивка тажна музика“.

По секој чин свирела музиката. По паузата започнала комедијата во која „најживо ја изигра својата улога г-дин Д. Галев во лицето на Николаки. Галев со своите движења, со својот мајсторски преправен тон на гласот, секоја минута ја засмејуваше публиката“. Повидните гости биле почестени со пиво, а во антрето се продавале слики и друго. По завршување на претставата Махмуд Шефкет паша „го изрази своето срдечно задоволство за успешното изведување на пиесите и си тргна проследен од своите повисоки чиновници, а потоа се разотиде народот. Тоа беше околу 6 и пол часот по турски“.

Меѓу овие дописки, посебно место зазема онаа од Кичево објавена во „Вести“ бр. 69/1905 со потпис „Еден гаѓанин“ - Кичево 10 јули 1905 година, во која под наслов „Господине редакторе“ пишува дека многу години наваму во Кичево постојат две училишта – Централно во маалото Варош и Маалското во маалото Чифлик. Централното се подигнало од основно во класно, а оваа година благодарение на залагањето на Н. Високо правосвештенство Дебарскиот митрополит г-дин Козма се отворил и трет клас. Во училиштето работеле шест учители и две учителки во Централното и еден учител и една учителка во Маалското училиште.

На 30 јуни 1905 година се спровеле испитите во Централното училиште во присуство на голем број граѓани, а на прво место Неговото благородие кајмакамот Рамиз бej, воениот командант, обвинителот, претседателот на судот, малмудрите, полициискиот комесар и други. Се започнало со химната „Хамидие“ а потоа главниот учител го прочитал извештајот за работата на училиштето „и се издекламираа неколку стихотворби од класните ученици“. Меѓу разните точки се пееле и песни од хорот а „гостите беа послужени со слатко“. Посебен впечаток кај присутните оставила комедијата „Труењето на Богдана“, изведена од двајца ученици и една ученичка, и дијалогот „Индиското правосудство“. Испитите завршиле со читање на реч на турски од ученик кој го завр-

шил третиот клас, а составен од предавачите на турски јазик и соло песната „Училиште“. По поделбата на свидетелствата, Риза бај одржал говор во кој рекол дека овогодишните резултати се подобри од минатогодишните.

Македонците немале свој печат, а весниците што излегувале иако биле бугарски, Македонците ги сметале за свои, па во нив во овој период соработувале и тие. Така во весникот „Новини“ бр. 24/1897, со потпис Х., а со наслов „Солун, 17 декември“ пишува дека на 15 декември солунската општина во соработка со членовите на учителското тело прикажала во театарот „Еден“ претстава во полза на основните училишта. Улогите во пиесата „Ревизор“ од Гоголь ги толкувале г-ца Апостолова, г-ца Табакова, г-ца Шумкова, г-дин Б. Димитров, г-дин Д. Колушев, г-дин Мирчев, г-дин др. Л. Димитров, г-дин Б. Кушов, г-дин И. Кусев, г-дин В. Шопов, г-дин Х. Тенчов, г-дин К. Ангелов, г-дин д-р Анчев, г-дин Коцев, г-дин А. Шапарданов, г-дин К. Антонов, г-дин Басмаров. Суфлер во претставата бил г-дин И. Гарванов.

„Ако се цени по смеата предизвикана од играта на артистите, која продолжуваше од почетокот до крајот на претставата, како и на ракоплескањата кои се сипуваа како град поначесто, може да се рече дека пиесата мошне и се допадна на присутната публика и дека артистите положиле големи усилби за да излезат на сцената не како аматери-артисти, туку како вистински артисти“.

Било донесено решение на Општината да не се молат за присуство и најзначајните туку сами да се јавеле односно да купеле билет во книжарниците на К. Самарциев и Х. Николов, како и на касата на театарот. Театарот бил полн и покрај лошото време, што било знак „дека солунчаните пред ништо не се запираат, кога станува збор за општо корисни работи. И ложите и партерот и галеријата беа преполни со наши браќа“. Меѓу гостите бил и синот на валијата со неколку аѓутанти. Рускиот генерален конзул со неколку чиновници, Моариф-мудури и други. Биле продадени билети за 72 турски лири, а чистиот приход изнесувал над 55 турски лири. Приходот бил двапати помал од минатата година бидејќи општината наредила ложите и партерот да се продаваат двапати поевтино; така минатата година ложите беноар чинеле 2 и пол лири, а оваа година само 1 лира. Тоа се оправдувало со тоа што главната годишна претстава ќе се одржи на Сирница. За успешното продавање на билетите била заслужна комисијата на неделното училиште „Зора“. Господата млади членови на комисијата Кондов, Палашев, Попов и други „трчаа за продавање на картите и во едно време кога чадорот беше излишен, бидејќи силниот јужен ветар, придружен со пороен дожд не даваше никакви можности некој да се служи со него. Ја оставам настрана непроодната кал“. Во петокот на 13 декември на генералната репетиција присуствувале сите ученици и ученички од гимназиите и основните училишта. Господата општинари, како и учесниците во претставата, заслужувале признание, бидејќи „претставувајќи се себеси со слични дела пред туѓиот свет, тие истовремено го претставуваат целиот народ. Им благодарам“.

Ретко кој град во Македонија има толку богата театаска традиција како Велес во што од посебно значење е улогата на Јордан хаџи Константинов Џинот. Тој низ самата настава „театралничел. Така на пр. во училиштето на Прцорек ја драматизирал приказната „Мечката и селаните“ и откако ќе ја прикажел поведувал дискусија со своите ученици на таа тема. (Повеќе за театарот на Џинот види во: Ристо Стефановски „Театарот во Македонија“, Мисла, 1990, стр. 35-42.)

Трудот на Џинот во насока на популаризирањето на театарската уметност не останал безрезултатен. Веќе на 25 декември 1874 година биле прикажана премиерата на претставата „Пропаднат трговец“ или „Смртна жртва“ од К. С. Пишурката. Во меѓувреме е основано друштвото за народна просвета „Искра“ на чело со Д. Каранфилов. Управата на Друштвото ги задолжила најзаинтересираните за развојот на театарското дело, Никола Живков и Ф.Симидов, да работат со драмската секција. Како резултат на тоа, во текот на 1875 година била прикажана втората премиера „Многустрадалната Геновева“ од Кристоф Шмид. Улогата во пиесите ги толкувале Д. П. Босилков (Хунс), Д. Каранфилов (Гроф) и учителката Тана А. Коларова (Геновева). Настапот на Коларова во улогата на Геновева е од посебно значење во развојот на театарот во Македонија, бидејќи таа е прва жена во Македонија која излегува на сцена. Дотогаш, колку ми е познато, женските улоги, без исклучок, ги толкувале мажи. Кога ќе се има предвид времето на нејзиниот настап, Коларова направила вистински подвиг и храброст. И само пет месеци по премиерата, во весникот „Напредок“ (бр. 44 од 31 мај 1875 година) се среќава статија во која се стават под прашалник „моралните квалитети“ на Коларова.

И првата и втората премиера биле прикажани по два пати, а бил собран приход во износ од 4.000 грошеви.

За овие претстави, во спомените на Илија Паликрушев, објавени во весникот „Русенска пошта“ (год. 5, бр. 1293, од 3 април 1926 година) под наслов „Прво театро“, пишува: „Тоа беше кон крајот на 1876 и во почетокот на 1877 година, кога јас бев дете на осумгодишна возраст. Никола Живков е првиот кој во нашиот град создаде „театро“ за населението со цел да го забавува во време на Божиќните празници и тие што следуваа. Театарот се создаде. Но, што прикажаа „Геновева“ или нешто друго, јас не се сеќавам“. Понатаму, Поликрушев во спомените вели дека мајка му и тетка му го одвеле во училиштето „Вакув“, во месноста „Прцорек“ покрај Вардар.

„Се најдовме во театар. Таму имаше една завеса на која беше нацртана една слика со три фиданки, израстена трева, а меѓу нив едно зајаче, што стоејќи прислушуваше. Претставата беше одржана во Икиндија".

Интересно е да се укаже дека на претставите редовно присуствувале првенците на градот. Во драмската секција „Искра" напоредно со учителите кои биле носители на оваа дејност, започнале да приоѓаат и со неа да соработуваат и други граѓани. Меѓутоа, учителите и натаму останувале главните носители на театарската активност. Тоа најдобро се гледа од зачуваните податоци во кои кога се зборува за приходите на училиштето, се спомнуваат и значителни средства остварени од прикажаните театарски претстави. Во 1899 и 1900 година, на пример, приходот од театарски претстави изнесувал 2000 грошеви, а во 1910/11 година од вкупно остварените 940 лири, 25 биле од театарските претстави.

Според спомените на Иван Краинчанец (објавени во „Спомени од изминатиот животен пат") во Велес биле прикажани претставите „Женидба" од Гоголь, „Геновева" од Кристофер Шмит, „Велизариј" од В. К. Мисирцки и „По неволја доктор" од Молиер. Нив ги подготвиле учителите Никола Мискин, Петар Михов, М. Узунов, Бано Кушев, Тодор Павлов, Иван Краинчанец, Д. Димчев, Д. Талев, Никола Лимончев и В. Капев. Овие учители заедно со граѓанинот Никола Читкушев биле практично и артисти и режисери, сценографи, костимографи и музичари.

Учителите повеле коресподенција со митрополитот Авксентиј, молејќи го да се заземе пред органите на власта за добивање дозвола за прикажување на театарски претстави.

Со писмо од 14 октомври 1899 година бил замолен велешкиот митрополит Авксентиј да се заземе кај властите за изведување на драмите „Анѓела", „Селски мироглед" и „Комедија на грешки". Така, со писмо од 29 октомври 1899 година Стефан Сазданов го моли Авксентиј да се заложи за дозвола кај властите за изведување на „Тројца зетовци и една невеста", „Ѓаволската ќерка", „Стариот морнар" и „Црвените панталони". Со писмо од 11 април 1902 година главниот учител Илија Левков го известува митрополитот Авксентиј дека на 15 април 1902 година учителското друштво ќе ги прикаже пиесите, одобрени од солунскиот Меариф Комисиони, „Лионскиот курир", драма во пет дејства и комедијата „Мираз". Лев Огненов го известува Стефан Сазданов дека за Божиќ во Велес ќе ги даде претставите „Железарот" од Жорж Оне и „На сила женење". Разнообразниот и бројниот репертоар сам по себе говори за постоењето на интензивен театарски живот, што во тој период ретко можеше да се сретне во другите градови.

Треба да се истакне дека сите спомнати претстави биле изведувани во училиштата, а најчесто во училиштето „Св. Кирил и Методиј". Женските улоги ги играле мажите. Иван Краинчанец бил учител во Велес од 1890 до 1895 година. Тој пишува дека салонот бил секогаш полн. Во првиот ред седеле кајмакамот, судијата, директорот на турското училиште, инженерот на железничката линија и началникот на железничката станица (двајцата месни жители). Посетителите доаѓале во празнична облека. Во салата немало доволно столови и многумина од публиката стоеле. И приходите говорат за големото интересирање на гледачите.

Прилеп спаѓа во градовите што има подолготрајна театарска традиција. По иницијатива на учителот Атанас Бадев и неколку други учители, бил основан Општинскиот театар во Прилеп, кој ја прикажал првата претстава на 20 октомври 1887 година. Тоа е претставата „По неволја доктор" од Молиер. Режисер, сценограф и суфлер бил Атанас Бадев, а улогите ги толкувале учители и повозрасни ученици. Оваа претстава доживеала шест репризи. Потоа била прикажана и пиесата „Рајна кнегиња" од Добри Војников (премиера на 12 декември 1887 година). Во 1893/94 година биле прикажани „Погрешно прогласен за луд" и „Недоразбирање". Во 1899/1900 и 1901 година биле прикажани „Вера, надеж и љубов", „Семејството на престапникот" и „Благородник". Во 1907 година на 25 април и 10 мај била прикажана пиесата „Сиромасите од Париз" од Едуард Бризбери. Во 1907/08 година била изведена „Геновева", „Сираче без мираз" и „Женидба со принуда". Приходот изнесувал 70 лири. На една претстава бил присутен и битолскиот валија кој дал 10 лири. Прикажани се и пиесите „Невенка и Свјатислав" и „Седенка".

Првите претстави во Прилеп во 1887/88 година се играле во салонот на Женското училиште. Сцената била направена од клупи што учениците ги покриле со училишни табли. Завесата била од черга и платна, а кулисите од колорисана хартија. Женските ролји ги играле мажи. Во 1892/93 година претставите се прикажувани во горната сала на машкото училиште. Тогаш биле прикажани „Смрта на Потемкин" и „Црвените панталони". По дваесет и пет години континуирана дејност, Општинскиот театар во Прилеп престанал да работи со почетокот на Првата балканска војна.

Гевгелија, исто така, има мошне богата театарска традиција на аматерска основа. Појавата на театарското дело е во тесна врска со дејноста на Аргир Манасиев, учител по музика. Овој пасиониран љубеник во уметноста воопшто, со сесрдна подршка на неколкумина колеги, успешно ја подготвил „Македонска крвава свадба" од Војдан Чернодрински, што била прикажана во почетокот на овој век, најверојатно во 1905 година. Иако во подготвувањето на пиесата учествувале исклучиво жителите на Гевгелија, поради реакционерниот став на Османлиската власт, таа била изведена во селото Сехово, родното место на учителот Аргир Манасиев. Пиесата била мошне топло примена од насе-

лението, иако куќата во која се изведувала не давала соодветни можности да се постигне саканиот ефект. Сцената била тесна, како и просторот за публиката, и покрај тоа што куќата на Георги Ковачев, во која се изведувала претставата не била мала. По оваа премиера, охрабрените аматери предводени од учителот Аргир Манасиев засилено пристапиле кон подготвување и прикажување на низа други пиеси. Во сеќавањето на современиците се зачувани спомените од прикажувањето на „Геновева", „Иванко", „Лукреција Борџија" и други. Појавата на ваквиот репертоар оставила благотворно влијание врз гевгелиската публика со локалното друштво, во чиј состав дејствувал и дувачки оркестар. Меѓутоа, без оглед на ваквиот ентузијазам, театарската група, што всушност прераснала во секција на културно-уметничко друштво, својата дејност ја одвивало под отежнати услови.

Покрај многуте тешкотии, значително понесносливи биле пречките што ги создавал кајмакамот на градот, кој се обидувал на семожни начини да ја оневозможи дејноста на аматерите. Извесно подобрување на релацијата помеѓу органите на власта и театарската група, настапила по Младотурската револуција. Но, тој период е мошне краткотраен.

Драмскиот аматеризам во Тетово има мошне богато минато. Првите сознанија за неговото постоење, според усните извори, датираат од крајот на минатиот век. Така, на пример, во 1898 година учителите приредиле претстава во корист на училишната библиотека. Со писмото бр. 208 од 13 мај 1889 година од тетовското архијерејско намесништво му се соопштува на скопскиот митрополит дека „учителскиот колектив во градот се задолжи да приреди претстава во корист на училишната библиотека. Преку ова ви ја препраќам комедијата „Тројца зетови и една невеста", заедно со програмата за претставата што ја подготвуваат за 21 овој месец" (Архив на Македонија, Скопје, кутија бр. 2, Тетовско архијерејско намесништво, 1898-1899).

Понатаму претседателот на Управата на црковно-просветната општина им се заблагодарува на учителите од Тетово за успешното прикажување на пиесите „Марија Жана" и „Ќе извршам самоубиство". Од втората вест што датира од 1909 година, се добиваат податоци за тоа како управителот на драмската група „Слободно искуство" се обратил до Управата на црковно-просветната општина во Тетово со молба да ѝ одобри да организира приредби. Меѓутоа, од оваа вест не може да се заклучи дали станува збор за група од Тетово или за групи кои од некој друг град сакале да гостуваат во овој град. За вакво гостување зборува писмото на скопскиот митрополит, упатено до архијерејскиот намесник во Тетово, за доаѓањето на друштвото „Вардарски герој".

Како и во другите градови на Македонија, така и во Кочани во периодот пред Првата светска војна биле прикажувани пиеси на аматерска основа. Спомените за оваа дејност се многу фрагментарни и освен податоците дека на репертоар била поставена пиесата „Геновева" и дека претставите се организирале во црковната зграда позната под името „Метово", други, барем засега, не се познати.

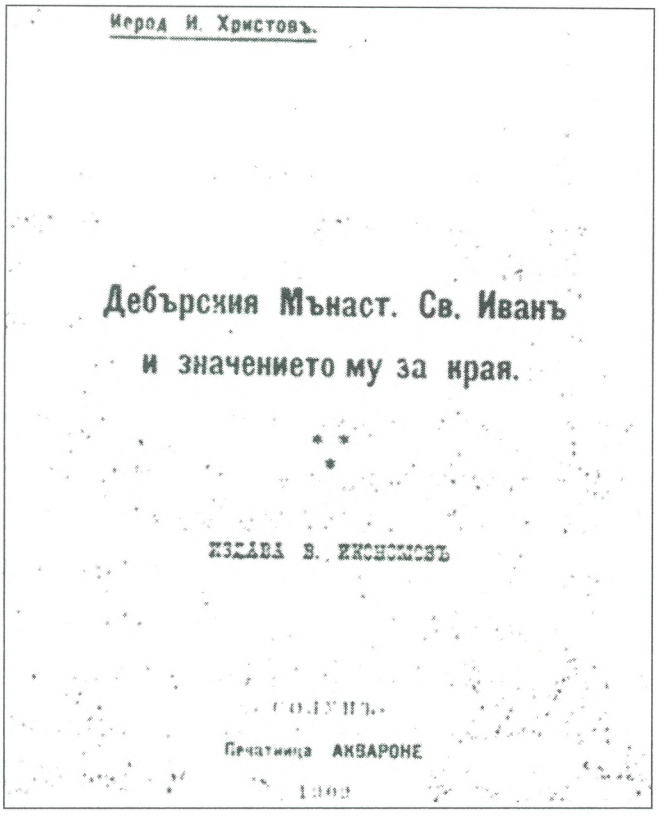
Карактеристични се приредбите што биле изведувани од страна на учениците во Штип и Ново Село, на празниците Кирил и Методиј (24 мај) и Петровден (12 јули). Се спомнува приредбата во Ново Село на која била драматизирана песната на Христо Ботев „Жив е тој, жив е". Посебно е карактеристично работењето на музичките групи кои во 1905/06 давале приредби. Инаку, во Штип, што бил една од цврстите тврдини на ВМРО, главни режисери и артисти во учебната 1894/95 година биле нашите револуционери Гоце Делчев и Дамјан Груев, кој се претставил и како сценограф. Според спомените на Груев, со помош на другите учители (Деливанов, Ѓурков), тие давале театарски пиески, главно револуционерни.

И училиштето во Дојран водело борба против фанариотите за создавање народно училиште. Но, како и сите градови во 70-тите години на минатиот век, така и во Дојран учителите и учителките давале по една до две претстави. Училиштето за таа цел имало своја завеса и кулиси, како и алишта и други потреби. За ова сведочи Борис Д. Јанашлиев во книгата „Град Дојран".

Во Струмица постоела турска аматерска група што давала претстави во домот на Таки Шопов, и тоа на чардак во 1909 година. По некои сеќавања, пиесата што била давана говорела за животот на харемите на агите и беговите.

Во 1910 година, на Велигден, била дадена првата претстава „Голфа" од Спиридон Персијадис, а во режија на Варламидис Леонида. Претставата финансиски била помогната од Ѓорѓи Грчев и Димитар Хаџи Мишев. Претставата била прикажана во фабриката за кожурци. Перики и костими биле донесени од Солун. Главната улога ја толкувал Димитар Хаџи Мишев, Мајката ја играл Ѓорѓи Протуѓеров, Таткото бил Димитар Арсеников, а настапиле и Димитар Стамболиев, Костаки Данаилов, Димитар Нецев, Наќе Икономов, Панде Бабамов и други. Влезницата била една лира.

На 3 јануари 1903 година во манастирот Св. Јован Бигорски била прикажана претстава за која зборува брошурата „Дебарскиот манастир Св. Јован и неговото значење за тој крај". Таа е напишана од јероѓаконот Иван Христов и печатена во Солун во 1909 година. Речиси на една третина од страниците на оваа брошура Христов зборува за одржаната театарска претстава на првиот ден на православниот празник Христово рождество. Во врска со оваа претстава тој,


Іерод И. Христовъ.

Дебърския Мънаст. Св. Иванъ

и значението му за края.

ИЗДАВА В. ЕКОНОМОВЪ

Печатница АКВАРОНЕ

1909

БРОШУРАТА „ДЕБАРСКИОТ МАНАСТИР СВ. ЈОВАН И НЕГОВОТО ЗНАЧЕЊЕ ЗА ТОЈ КРАЈ", НАПИШАНА ОД ЈЕРОЃАКОНОТ ИВАН ХРИСТОВ, А ОТПЕЧАТЕНА ВО СОЛУН ВО 1909 ГОДИНА

меѓу другото, вели: „Манастирот допушта и нешто друго, што строгите пуританци и духовници грубо ќе го осудат, на што јас аплаудирам: да пеат, да играат и нешто повеќе да даваат претстави со комични сцени". За време на изведувањето на претставата, раководител на манастирот бил јерономахот Никодин, кого Христов го наречува „академик". По сè изгледа дека Никодин се согласил да биде прикажана претставата под влијание на Христов. Претставата била организирана во големата трпезарија на манастирот што собирала околу 300 луѓе. Учесниците во претставата не биле костимирани. Немало изработен ниту „декор", ниту пак постоел напишан текст. Според сè, изгледа дека актерите го говореле она што го чуле од учителот Љутфиев кој најверојатно напишал некој вид синопсис.

За претставата Христов натаму истакнува „Исполнители беа галичаните. Комедијата е нивни фах, рожба на нивниот ум, содржина земена од грубата реалност на животот". Според него, при исполнувањето на претставата како реквизит за бричење во импровизираната берберница, било употребено мало секирче, што укажува на доста груба комика. Како актери во изведувањето на претставата настапиле Харитон, Никола, Софроний, галичанецот Љутфиев (кој ја играл Лујза) и Марко Плешката. За нивната игра Христов вели дека била „прекрасна, неповторлива и со неспоредливи уметнички вредности". Според описот на претставата може да се заклучи дека таа „народна драма" содржела само две сценски појави.

Кратката содржина на претставата:

Првата сцена се случува во главниот град на Унгарија, Будимпешта, а делумно во Ниш и Скопје. Еден галичанец, кој бил на печалба во Унгарија откако тешко се одделил од двајца свои ортаци, крчмари (кои веројатно биле и лихвари), со спечалените 40-50 наполеони, тргнува на пат за Галичник. Меѓутоа, по пристигнувањето во Ниш, него во една крчма го ограбува некоја Лујза. Тоа таа го сторила бидејќи повратникот бил под силно дејство на алкохол. Без да ја знаат вистината за грабежот, анџиите на скопската станица настојуваат да го придобијат за гостин. Меѓутоа, турската полиција наоѓа измислени неточности во пасошот и му прави пречки. Од таа ситуација го спасува еден анџија со поткуп, сметајќи дека на тој начин ќе го придобие за муштерија. Наредниот ден, откако разбира за извршениот грабеж, галичанецот со плачење измолил заем од 4 бели меџидии за да може да се врати дома. Тргнувајќи дома, тој огорчено си шепоти себеси: „Ќе ги видите".

Дејството во втората сцена се случува во Македонија, иако не е прецизирано местото. Во една берберница галичанецот напаѓа Турчин и го ранува. Затоа тој е затворен и предаден на суд. Тука галичанецот повторно дава поткуп и на тој начин ја слика корупцијата на турската власт.

МАНАСТИРОТ „СВ. ЈОВАН БИГОРСКИ"

Во списанието „Илустрација Илинден“ (бр.7/27, Софија, септември 1930) повторно е публикуван допис од нејзиниот автор Тодор Станков. Првата статија е објавена во цариградскиот весник „Зорица“ (21 август 1894 година) со псевдоним „Еден гостин“.

Тогаш, пред повеќе од едно столетие, група ученици, со своите учители во Ресен, по повод осветувањето на месната црква „имаа решено да дадат за гостите (театарска) претстава. Со таа претстава тие сакаа да им прикажат на присутните сцени од секојдневниот живот на народот, за работи што лошо се одразуваа врз него самиот. За изборот и подредувањето на такви сцени се имаше зафатено еден учител. Изборот беше многу успешен. Имаше избрано такви сцени, што најмногу се среќаваа во животот на луѓето. Зедоа случај од ресенскиот живот и прикажаа на сцената картации кои се среќаваат секој ден. Го искористија случајот дека ресенчани одат за градинари во Цариград и зедоа за пример еден таков градинар, кој откако се оженил, заминал за Цариград. Живеел таму многу години и се вљубил во една друга мома. Домашните ги заборавил. Се јавува на помош еден „паталец“, кој го разбудил момчето од втората љубов и го принудил да се врати дома. Драмата беше напишана во стихови. Актерите, иако првпат учествуваа во претстава, ролите ги одиграа мошне добро и публиката беше задоволна“.

Во 1892/93 година, за Велигденскиот распуст, во училиштето во Прилеп биле прикажани пиесите „Смртта на кнезот Потемкин“ и комедијата „Неправедно признат за луд“. Сите роли ги играле мажи.

Горниот кат на новото училиште имал 6 големи училници и салон со големина 18 со 11 метри со „сцена“ која се отворала и салонот го зголемувала на 30 со 11 метри. Во учебната 1901/02 година бил формиран оркестар и била прикажана пиесата „Благородник“. Во учебната 1906/07 година учителите прикажале две претстави – на 25 април и 10 мај заедно со учителките. Во 1907/08 година биле приредени 10 ученичко-родителски забави и 4 претстави „Геновева“, „Насила женидба“, „Сираче без мираз“ од кои се добиле 70 лири чист приход.

Во 1880/81 година учителот од основното училиште, Георги Смичков го раководел хорското пеење во црквата. Народот ова пеење на хорот го нарекол „руско пеење“, а старите свештеници, фанатици „светско-свадбарски“. Хорот броел 30 луѓе по 7-8 во секоја партија Учениците биле алтисти и дисканти, а тенори и басови биле младинци од еснафот. Истата година на Велики петок хорот ја испеал третата погребална песна „Сите родови“. Успехот на хорот си направил пат да биде повикуван на венчавки, погреби и други свечености. Во времето на Атанас Бадев, хорот достигнал полно совршенство со концерти, херувимски песни и друго, приспособувајќи ја псалтиката на хорското пеење. Други диригенти на хорот биле

ПЛАКАТ ЗА ГОСТУВАЊЕ НА ТУРСКИ ТЕАТАР

учителите А. П. Дамјанов, Ј. Јанчулев, А. Тошев, Д. Бекаров. Диригентите-учители секогаш добивале дополнителна награда.

Почетокот на оркестарот е во учебната година 1900/01 година по иницијатива на учителите А. Тошев и Д. Бекаров, а во согласност со градските виолинисти (чалгации) Коце Ѓорев (берберот) и други љубители од еснафот се основал „духовно-струнен оркестар со виолини, флејти, а подоцна и контрабас“. Во почетокот не знаеле ноти, но подоцна свиреле и на ноти. Оркестарот му припаѓал на училиштето и свирел на училишни празнувања, претстави, утра, пречекот на валијата и друго. Инструментите биле купени со комитетски пари кои подоцна, откако оркестарот се здобил со свои пари, биле вратени. Подоцна диригентството го презел Коце Берберот, сè до 1909 година.

Театарот во прилепските училишта датира од И. Дејково време. Тој импровизирал со актери, учители од кои повеќето не виделе театар. Сцената подвижна, од

клупи, на кои биле ставани за под црните школски табли; завесата платнена, кулисите од цветна хартија. Првата претстава „По неволја доктор“ и „Рајна кнегиња“ е дадена во сезоната 1887/88 година во салонот на Женското училиште, откако се тргале преградите од штици кои служеле за училници. Во 1890 година била прикажана пиесата „Невенка и Светислав“. Тогаш сè уште немало цензура и меарифска дозвола за прикажување претстава. Се поканувал кајмакамот и офицерите на „театро“, а тие, мераклии да видат женски здолништа или „чочеклак“, давале дозвола. Женските улоги сè до 1900 година ги играле само мажи. Приходот се внесувал право во училиштето.

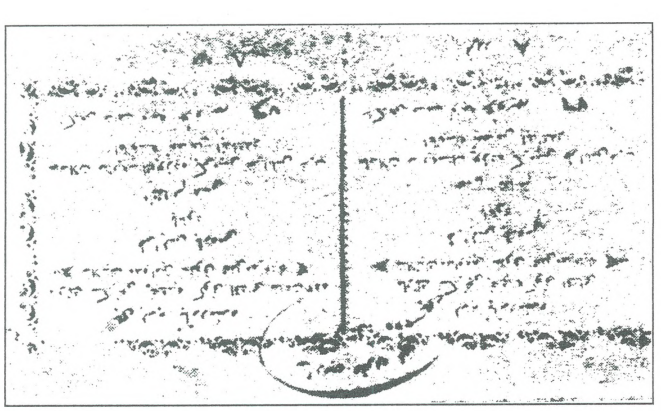
Во 1892/93 година се прикажувале претстави во горниот салон на машкото училиште, и тоа: „Смртта на кнезот Потемкин“ и комедијата „Црвени панталони“.

Во 1899/1900 година и 1900/01 година биле прикажани „Вера, Надежда и Љубов“, „Семејството на престапникот“ и „Париските сиромаси“.

Во 1907/08 година биле прикажани 4 пиеси: „Геновева“, „Сираче без мираз“, „Насила женидба“ и „Бугарска седенка“, од кои бил добиен приход од 70 лири. На една од претставите битолскиот валија подарил 10 лири. Задоволен, валијата изразил желба да ја прикажат „Геновева“ што ја гледал во Русе. И за два дена ја подготвиле и ја прикажале. Сите претстави од 1904 година па натаму биле прикажувани во големиот салон на новото училиште.

По Уриетот, прилепските граѓани и ученици имале можности да ги видат претставите на Бугарскиот народен театар.

Артистите биле пречекани надвор од градот со делегација на општината, учителскиот колегиум и повидни граѓани. При средбата запреле пајтоните, слегол Пенчо П. Славејков, директор на театарот, кој бил поздравен од директорот на училиштето, на што тој одговорил. Процесијата продолжила пеш до градот, предводена од музиката што била во придружба на театарот. При звуците од музиката, целиот град станал на нозе. Гостите биле распределени по семејства каде што биле „гоштевани со јадења, слатки зборови и срдечни односи“. Во градот театарот прикажал три претстави: „Севилскиот бербер“, „Дамата со камелии“ и „Доходно место“. Во неделата попладне музиката свирела во црковно-училишниот двор народни песна и ора на кои се играло. Потоа оркестарот по улиците на Прилеп свирејќи направил обиколка. По петдневниот престој гостите заминале за Велес, уште поисрдечно испратени. (Георги Трајчев: Град Прилеп - историско географски и стопански преглед, София, 1925, стр.154-159.)



БИЛЕТ ЗА ПРЕТСТАВА НА ТУРСКИ ТЕАТАР СО ИСТА СОДРЖИНА ОД ДВЕТЕ СТРАНИ

Во Цариград се развивала и оперетата, раководена од Ибиш Ага. Прва оперска артистка во неговата група била Розалија, негова сопруга. За неа се знае многу малку. Таа имала сестра Парашкева, исто артистка. Починала во Варна во 1930 година, а мајка ѝ е родена во Охрид. Познато е дека му била братучетка на Живко Оцаков (директор на Битолскиот театар за време на војната и по неа) и блиска на оперската пејачка Ката Спиридонова. Позната била по убавината. Според нејзините блиски, таа станала артистка кон 1873 година, кога била на 18 години. Така е установено дека е родена во 1855 година. Во 1932 година, по нејзината смрт Христо Б'рзицов, објавил разговор со неа воден во Варна во 1929 година. Тогаш таа рекла: „За мене два полка војувале низ цариградските улици. Што бев виновна јас, што двајца паши сакаа да ме делат? Јас се држев достојно не само со паши, туку и со самиот Султан Хамид. Ние бевме единствени туѓинци коишто имаа пристап во дворецот. Прашајте го главниот кафеџија на Султанот, којшто сега живее во Софија, Бугарин. Многу театри минуваа она време во Цариград, но ако речевме ние да играме, сите други салони остануваа празни. Туѓинци ме убедуваа да тргнам со нивните театри, но нели сум Бугарка од Балканот? Зошто не си напишете спомен, госпоѓо Розалија? Нема толку хартија, чацум... моите не се една две“ (Списание-весник „Аз знам всичко“, бр. 8 од 10.1.1932).

Аматерската активност, со мали исклучоци, се карактеризира со следниве специфичности:

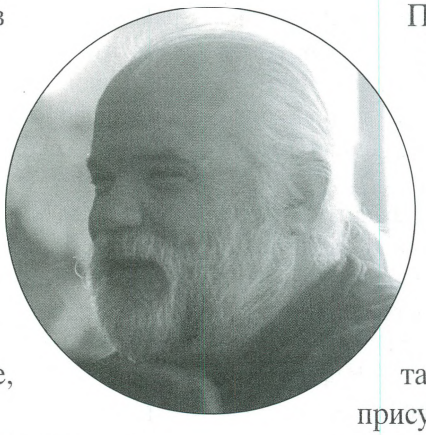
– таа се одвива во две средини – во Македонија, каде што најмногу доаѓа до израз во училишните средини; и меѓу македонската емиграција во Бугарија, каде што во полупрофесионалната етапа се оформува како професионален национален театар;

– целокупната театарска дејност во овој период, во својата суштина, е подредена на целите и задачите на револуционерната организација, а во прв ред во правец на зголемувањето на борбениот дуих на македонскиот народ;

–јасната идејна определеност на театарската дејност постојано е насочувана и во правец на нејзиното уметничко издигање.

Трајче Кацаров

Актерот продолжува да живее во ликовите



Го читам текстот на П. Марков – „Каде и кога се случува вистинскиот театар“ и во истиот миг и сфаќам и останувам да знам дека вистинскиот театар не е друго освен енергија која настанува во мигот кога ќе протече од сцената. Значи настанува во мигот кога ќе го објави својето течение, својата насока, својата цел.

Режисерот и професор П. Марков процесот на создавањето на енергијата го поделил на седум прстени, на седум круга. Далеку се од круговите на пеколот.

Сите тие прстени или кругови ја претставуваат, сами по себе, театарската реалност. Нивното постоење е поврзано. Зависат еден од друг. Дејството на сцената е плод на нивното заедништво.

Значи почетокот на претставата е рецидив на нивната заедничка средба. Крајот на претставата е рефлекс на иста таква моќ.

Театарот е енергија. Таа не се губи. Се трансформира од еден реалитет во друг. Актерите – ја подаваат на публиката. Оваа ја прима и ја враќа назад.

Еве како тоа изгледа практично:

Претставата почнува наеднаш. Така наеднаш и завршува. Почетокот го означува штамата во публиката. Енергијата почнува да се каптира. Крајот го означува публиката со аплауз. Што е со енергијата? Публиката ја враќа назад. И едните и другите се задоволни. Што останува на крајот? Протагонистите се враќаат во своите прапочетни форми. Актерите ја напуштаат сцената. Се претвораат во обични луѓе. Публиката ја напушта салата. Луѓето од неа се претвараат во обични. Се гаси светлото во театарот. Мрак. Штама.

Сè што е останато од настанот, од дејствието на сцената, од присутноста во салата, го задржува само сеќавањето. Емоциите се разбранувани, тие помнат. Ама кои, чии емоции?

Ликовите не помнат. Помнат актерите. Имаше толку и толку аплаузи на отворена сцена. Имаше френетичен аплауз на крајот од претставата. Го осетив ликот како кореспондира со публиката или обратно.

Публиката се чувствува среќна или не. Плаче или се смее. Сè зависи што опсервирала. Каков настан – ги разбранувал емоциите. Знае дека некаде присуствувала. Во нечија магија, во нечиј сон можеби. Во туѓо време. Во туѓ простор.

Што е театарот? Што носи таа од него? Зошто го носи со себе?

Ако е сон ги носи неговите слики. Зарем треба да се разбуди. Ако е магија таа е жртва на магичните сили. Ја носи прокобата. Зарем треба некој да ја растури? Ако е живот, таа е дел од него. Го носи неговиот пулс. Зарем треба некој да го прекине?

Значи публиката со себе носи страв, незнаење. Излегува дека театарот како и животот е страв и незнаење. Луѓето се робја на неговата

енергија. Ја носат со себе не знаејќи зошто ја носат и за каде.

Луѓето од сцената - актерите, стануваат енергија. Луѓето од публиката стануваат енергија. Таа не може да се изгуби. Го победува материјалното. Живее како мисла. Таа не може да се изгуби. Останува за секогаш. Затоа нема крај на претставата како што нема крај на животот. Сè останува како енергија, како мисла. Актерот после претставата е енергија. Човекот после салата, после статусот на публика станува мисла. Што е овде слично со животот? СÈ.

актерот што го знаев

Прочитав, ах тоа мое читање, ама навистина прочитав во интервјуто на еден српски актер. Не беше еден туку беше Петар Краљ. Е токму тој Краљ вели: „Актерот сака да игра селанец за да во својата несвесност биде природен и искрен.“ Мислам дека тоа се идеалните карактеристики за еден актер. Природен и искрен.

Чудно, зарем само во ликовите на селаните можат да се најдат природноста и искреноста. Не. Ама така останало.

Селанецот е искрен. Има кај Чехов многу такви „искрени“ селани. Селанецот е природен како што се природни неговите тикви, краставици, боранија, грав.

Искрен е можеби оти верува во Господ, а не во партии. Природен е можеби оти носи опинци, а не чевли или оти носи гунче, а не предрасуди.

И навистина знам многу актери кои прекрасно се снаоѓаа во ролјите на селани. Еден од нив беше и мојот пријател Ѓорѓи Колозов. Толку беше искрен и природен во градењето на ликовите, така што на улицата, кога се претвораше во обичен човек, луѓето кои ќе го сретнеа, ќе го застанеа, за да го препознаат искрениот и природен човек. Човекот на кој можеа да му пријдат со љубов. Му ја стегаа раката како на мил, постар, одамна изгубен па најден брат, татко, дедо, роднина. Некои се исповедаа. Некои го делеа задоволството од животот со него. Некои пак задоволството од тоа што сфатиле дека позицијата на човекот над животните се огледа во можноста да се смее, да се радува, да пее. Се смееја, просто се крекаа, на секој изговорен збор на искрениот, на природниот Ѓорѓи Колозов. Се смееја, се радуваа на неговата присутност, оти Ѓорѓи беше решение за стравот. Покрај него не се плашеа. Театарот, телевизијата, не ги плашеше. Не ги плашеше магијата. Ако е таква магијата каков што е искрениот и природниот Колозов, тогаш нека и ние бидеме маѓосани, размислуваа.

Ниту една ролја не е толку голема и недостижна како што може да биде голем и недостижен човекот. А кога тие го имаат тој човек во рацете, т.е. кога можат да го допрат за рамото, да го погледнат без страв, без срам во очите тогаш театарот е толку човечки колку што и религијата.

„Староста е тешка мака“ му рече еднаш еден осумдесетгодишен човек, „ама кога те гледам тебе како храбро си ги носиш годините и мене ми олекнува“. Ѓорѓи тогаш имаше помалку години од вујко Вања на Чехов (47), ама старецот мислеше дека има осумдесет.

Луѓето не го знаеја Колозов по неговите улоги, туку улогите што тој ги креираше ги знаеја по него.

Молам да не ми се земе за зло, но тоа е резултат на неговата природност, да не речам на неговата искреност на сцената и пред камерите.

Неговата популарност беше поголема од популарноста на литерарните ликови.

Полицајците го поздравуваа како што ги поздравуваа своите старешини, кафаниите го честеа пијачка, скара, децата со наместени фото апарати трчаа по него да се сликаат за да потоа се фалат во училиштата или пред родителите дека се сликале со Колозов.

Во ваков случај кој може да каже дека театарот и актерите биле чума во градовите, дека кафаниите им ги дигале чаршавите од кафанските маси и одбивале да ги служат, а пак децата ги мавале со што ќе им падне во рацете.

Значи на театарот како на животот му треба природност и искреност, само како таков може да се стекне со граѓанство.

Луѓето, и покрај тоа што има многу примери што ќе го зборуваат спротивното, не се научени да живеат во странство, всушност, се плашат да комуницираат, да воспоставуваат искрени пријателски односи со непознатото.

Тие бараат дом, за да бидат силни, за да се чувствуваат безбедни, бараат свои луѓе за да бидат искрени, за да ја развијат довербата во нив.

Е, театарот на Ѓорѓи Колозов, е тој – Колозов, беше тоа.

Неговиот театар функционираше како втор дом за многумина, а тој со својата природност и искреност како човек од доверба.

Се сеќавам еднаш јадевме чорба во бифето на МНТ-центар. Ѓорѓи разговараше, за театарот се разбира, гласно сосем гласно. Така и се смееше. Еден од присутните на масата му рече: „Потивко малку бе!“. Застанав на страната на Ѓорѓи. Застанав на страната на актерот. Актерот секогаш има потреба од естрада, скоро секогаш има потреба од гласност. Тој има право на јавност. Но, не секој актер. Само искрениот и природен актер. Верувајте ми само неговата реч има течение, има енергија, создава магија, окупира, се слуша со задоволство. Само човекот што има нешто во себе може да има право на јавност.

Колозов имаше многу што. Затоа беше популарен. За неа, за неговата популарност, честопати низ неговите карактеристични насмевки ќе кажеше: „Еднаш во едно село ми пријде еден постар човек и ми рече: Вие Ѓорѓи сте попознат и од Кирета Глигорова.“

Земајќи го предвид времето во кое живееме и во кое егзистира нашиов театар и државата во која секој втор е Хомо политикус, луѓето да ти веруваат повеќе на тебе, на твојата реч, да те познаваат повеќе тебе отколку политичарите е вистински подвиг. Е за такви подвизи беше подготвен и можеше да ги направи само Колозов.

Една белоруска поговорка вели: „Добрата слава ги собира луѓето, а лошата ги прогонува.“ Каква беше популарноста, славата на Колозов? Добра, се разбира. Што би рекол еден римски мислител: „Патот на славата се минува со труд.“ Значи беше тоа популарност - слава изработена, плод на многу труд, на многу играње пред публиката, пред камерите. Секоја слава стекната на таков начин е добра.

Немаше место во Македонија каде трката на патувачкиот театар на Колозов немаше стапнато. Тој е рекордер во снимање на телевизиски материјал. Колозов играл во над двеста телевизиски серии, насловени како „Македонски народни приказни“.

Гете за популарноста, за славата вели: „Многу полесно е да се сплете венец отколку да се најде глава што ќе го носи“. Ѓорѓи Колозов ги можеше и двете нешта. Венецот го плетеше неговата публика. Зошто? Зашто знаеја да ја почувствуваат топлината на неговите ликови, вистинитоста на нивната реч. Зашто веруваа во неговиот сценски израз што секогаш беше изработен со нужни актерски средства кои се јавуваа како резултат на рационално распоредена енергија, а не на научени или пресликани манири. Значи имаше глава што можеше да понесе венец исплетен од народот - значи знаеше што со производот на вредноста, а не со вредноста на производот.

Пое „Боеми“ на Петре Прличко, Колозов беше тој што на сет глас извикуваше: Цихаа! Цихаа! по коњите што го влечеа тркалото на патувачкиот актер, Колозов беше тој што во тактот на тракалото на патувачкиот актер - трака-трука, трака-трука, го градеше ритмот на сопствениот живот. Колозов беше тој што се раѓаше од крупните солзи, од благата насмевка, од простата, но мудра реч на обичниот човек, на Македонецот.

За Колозов може да се каже дека тој е споменик на актерската уметност која останува во таа улога и кога физички, материјално, ќе го снема.

Ристо Ќортошев

Една „професионална претстава“ од аматери

За настани и личности кои се од извонредно значење, не треба да се чека јубилеј за нивно одбележување, зашто така се губи на „тежина“ од нивната вредност. Таков еден настан е претставата на ренесансната комедија „Дундо Марое“ чиј автор е Дубровчанецот Марин Држиќ, напишана пред околу 500 години, а кај нас изведена пред половина век, односно во 1950 година. Таа изведба ја реализира Драмската секција при Скопскиот универзитет. Во тие години Скопскиот универзитет за своите новоформирани факултети користеше и училишни згради, како што е случајот со новиот Природно-математички факултет, кој беше сместен во просториите на основното училиште „Браќа Миладиновци“ во населбата „Пролет“. Таа училишна зграда и денес би претставувала „модерна“ да не беше разурната во катастрофалниот земјотрес во 1963 г. Покрај современите училишни и други простории, тоа имаше и извонредно функционална сала, со пријатен ентериер, збогатен со пространа балкон во семпл, но интересна декорација и особено погодна сцена за посериозни театарски и други претстави. Особено беше модерна електричната инсталација на сценскиот простор, што овозможуваше и деликатни сценски решенија и сигурност. Токму од тие причини, во 1950 година, па и потоа, во неа се одржуваа драмски театарски аматерски смотри. И, се случи тој значаен настан, изведбата на комедијата „Дундо Марое“. За тоа, тогаш, беше заслужен познатиот актер и режисер Крум Стојанов, кој мајсторски и со „слух“ ги одбра носителите на ролјите, и тоа студентите: Драгиња Манасиева - Цица во ликот на Петруњела, една студентка од тогашната ВПШ ја играше ролјата на Лаура, а која според ставата и „ликата“ беше родена за тој лик. Потоа, Митко Панов (подоцна професор и декан на истоименот факултет) во ролјата на Помет, Михаил Ќорвезироски како Сали-Евреинот, на кого не му требаше ни грим ни гардероба за да биде тоа, Киро Сушелски како Маро, кој на една проба за малку ќе загинеше паѓајќи од стол, Бебо Мукаетов, како Дундо Марое, Славчо Бахчеванциев - ги кажуваше Прологот и Епилогот, и други во епизодните ролји. За успешноста на претставата придонесе и извонредниот превод на македонски, веројатно од самиот Крум Стојанов, кој, можеби нескромно, но ми се чини дека го „надмина“ и самиот оригинал. Превод кој како да беше посочен, подинамичен и „експлозивен“! Во текот на пробите, актерите-аматери, толку се внесуваа-соживуваа со текстот на пиесата, што и по пробите, во меѓусебните разговори употребуваа цели реплики, но најомилена им беше реченицата на сињор Сади-Евреинот „Баче ља ма“ (бакнувам рака). Мошне близу до премиерата, Крум Стојанов, поради неодложен ангажман, замина и до настапот секцијата ја водеше, односно режијата, исто така добар актер и режисер – Киро Ќортошев. Дојде и премиерата, во една мајска вечер. Сè беше добро подготвено: гардеробата, сценографијата, грим, осветление и, најважното; големиот ентузијазам кај аматерите за настап. Најпрвин прозвучи Прологот, во кој меѓу другото се рече: „...А вие од Дубровник ќе го гледате Рим“! Така и беше – се виде Рим од времето на Ренесансата со сиот свој сјај, раскош и безгрижен живот до разузданост. За извонредното претставување, Драмската при Скопскиот универзитет ја доби првата награда, пред другите осум драмски аматерски секции. За жал, овој успех не е забележан од критиката, но затоа за секцијата критичарот во весникот „Нова Македонија“ од 26.6.1952 година, за претставата „Инспекторот дојде“ од Џон Пристли, напишал: „Драмската секција при Скопскиот универзитет... тоа е интересен и не баш безначаен настан во скопскиот театарски живот. Тоа е најодзади, во извесна смисла и дополнение на репертоарот во нашиот театар“. Во списанието „Театарски гласник“ бр. 38 од 1992 година, критичарот вели: „Таа претстава, повеќе личеше на дипломска претстава на академија, отколку на дилетантска група“. И, понатаму: „Имаше моменти кога публиката забораваше дека гледа непознати и неискусни глумци,...“ Драмската секција ја сочинуваа студенти дојдени од Куманово, Прилеп, Охрид, Кавадарци, Богданци и други места. Во еден напис, чиј автор е познатиот театролог Ристо Стефановски, е констатирано: „Ако оваа група беше вклучена во работата на МНТ, тој ќе добиеше и една друга димензија, и неговиот пат ќе беше сигурно поквалитетен“, а МНТ „од фантастичен почеток, (го насочува) во сè подлабока криза“. Денес, тие основоположници на Драмската секција при Скопскиот универзитет се пензионирани академски граѓани, а некои заземаа и високи функции дури и на самиот универзитет. Некои, за жал веќе не се меѓу живите. Отидоа со виорот на времето тие „непознати и неискусни глумци“ чии претставници беа „на ниво на претстава на академија“ со што го надополнуваале театарскиот репертоар. Нивното актерство во тоа време покажа дека имало и има ТАЛЕНТИ, а од високо место се тврдеше дека се дилетанти. Меѓу тие што веќе ги нема е и големиот вљубеник во „Дундо Марое“ и на бројни ликови од Шекспировите драми, на Бернар Шо, на Островски, Иљоски, Чашуле и многу други - Крум Стојанов. Тие се вградија во историјата на нашата култура.

Нина Мазур

Во потрага по загубениот рај

„Каде е тој, загубениот рај, стариот Еден?“ – се прашува херојот на монодрамата „Сон“.

Навистина, каде е?

Можеби, овде, во Македонија, мала и прекрасна земја во самото срце на Балканот, населена со добри и талентирани луѓе?

Имено, заради тоа, за да го пронајдеме тој Рај собрани сме овде во Битола, творците на монотеатарот на својот меѓународен фестивал?

А Жирито, коешто е повикано да реши кој од актерите-учесници на Фестивалот, е најдостоен за Гран при наградата, практично ќе му ја додели на оној актер кој е најубедлив во својата потрага по Рајот?...

Не случајно Фестивалот започна со монодрамата „Сон“, во која телентираниот бугарски актер Мариус Куркински ја интерпретираше десеттата глава од книгата на англискиот писател Џулијан Барнс „Историјата на светот во десет и пол поглавја“.

Што му се сонило на тој мал човечец со исклучително изразителни раце по што потсетува на Чарли Чаплин? Секојдневен сон за секојдневни страсти... Јадење, пиење, секс...Но, сонот продолжува, и се покажува, дека малиот човечец е разбрануван од големите прашања за смислата на битието: Рајот, Пеколот, Вечноста... И неговата покојна љубена Маргарета, мистичен проводник на херојот низ задгробниот свет, му соопштува дека патот за стариот Еден веќе го нема, а новиот Рај – тоа е местото каде што човек добива се што посакувал во животот. Значи, одново јадење, пиење, секс! „Животот во рајот е ужасен, - констатира нашиот херој. – На крајот на краиштата таму ќе ти се посака да умреш...“

На парадоксалната содржина на пиесата ѝ соодветсвува парадоксалната актерска игра на Мариус Куркински, чудната пластика на неговиот херој предизвикува чувство на неизмерна самотија...

По правило, темата за идентитетот на човекот пред лицето на животот и смртта се јавува како основна во исповедниот жанр на монотеатарот. Не случајно и тука на Битолскиот фестивал, оваа тема силно прозвучи во поголемиот број од претставите.

Идентитетот на безумието, идентитетот на генијот...Судбината на големиот руски балетан Вацлав Нижински ги исполнува овие постулати што подобро не може да биде. Можеби токму затоа , актерот Филип Ристовски се зафатил со овој лик, претставувајќи се со претставата „Нижински“, создадена во Романија (режисер е Ема Никола, кореограф Малина Андреј). Силниот и страстен лик, полн со длабок трагизам, беше одлична можност за младиот актер, македонец по потекло, а кој моментално работи во Букурешт, во театарот „Буландра“. Пред овој драмски актер стоеше сложената задача, речиси без текст, со доминација на пластичноста на изразот, да го оживи на сцената ликот на балетскиот гениј – генијот кој попаѓа во лудило... И оваа задача тој извонредно ја исполни.

Истата оваа тема, но на сосем поинаков, совршено друг начин ја третира и актерката на Битолскиот театар, Елена Моше во претставата „Ле Пјаф“ (постановка на Наташа Поплавска). „Сцената – тоа е мојата глава, моето тело, душа, срце, крв, се' мое, тоа сум јас“, – соопштува малечката, кревка жена со бледникаво лице, - и веднаш успева да ги плени срцата на гледачите. Нејзе ѝ веруваш, ѝ сочуствуваш, ѝ се вос-

хитуваш, - не се оптоваруваш со прашањето дали Едит Пјаф била навистина таква. „Не, за ништо! Јас не жалам за ништо!“ – пее актерката и совршено не е важно дали е споредлива нејзината вокална интерпретација со гласот на легендарната француска пејачка. Важно е дека е совпадлива судбината...

На сцената цело време се присутни шестмина млади луѓе – музиканти. Но, тоа не е просто присутност, тоа не е само музичка придружба, туку тоа се ликови на луѓето кои ги љубела Пјаф, оние кои минале низ нејзиниот живот, или просто се нашле покрај неа, влегувајќи со самото тоа во историјата, - тоа е ликот на Времето... Ликот на Судбината... И засекогаш ќе остане во сеќавање финалната сцена на претставата: малечка фигура, која еднолично се движи по скалите на празниот театарски салон.Тоа Пјаф ја наоѓа својата самотија во својата смрт, во својата слава.

„ Јас одам во смрт, а вие останувате и јас се простувам од вас“, - тоа веќе не е Пјаф, тоа е мудрецот Сократ во моментот пред да ја испие чашата со отров. Тоа, извонредниот актер од постарата генерација Љуба Тадиќ (Србија и Црна Гора) ни се обраќа нам кои ја следиме „Сократовата одбрана и смрт“. Во обично современо одело, со бастун в раце (господи, заради неопходност), со восхитувачки смирен изглед, тој човек со сребрена коса го води својот кроток разговор, - без напрегање, без патос, без театрални манири, - се раѓа театар. Го гледаме великиот филозоф од антиката и неговите опоненти, кои го осудуваат мислителот на смрт, – не за друго, туку затоа што ја зборувал вистината.

Својата вистина во единасеттиот век ја кажал и пророкот Василиј – водачот на „еретиците“ – богомили. Му го плеснува тоа в лице на архиепископот Охридски Теофилакт – изгорува на клада. Ликот на пророкот Василиј – вистински македонски патриот – на сцената го создава актерот на Штипскиот театар, Стојан Арев (монодрама на Т. Кузманов според романот на Д. Михајловски „Пророкот од Дискантрија“). Пламениот поглед на актерот, неговата величествена појава, впечатливите гестови и движења потсетуваат на византиските икониписи. Суров и моќен лик на пророк сличен на горите во кои што се родил, - чист и вечен.

Акварелно-прозрачна чистина и искреност заплиснува од претставата „Булгаковско рондо“, во изведба на актерката Татјана Лемеш (Киев, Украина). Таа претстава, која магично го шири восхитот од киевските брегови, направена е во спомен на личната секретарка Ирина Рабен, која во 1921 година го печатеше романот „Белата гарда“ на истакнатиот руски писател Михаил Булгаков (режисер е Светлана Силанцева од Москва, Русија).

„Рондо“ – круг, виор на спомени, од кој никнуваат хероите на романот, а пред сè Елена Турбина и нејзините браќа, белогвардејските офицери, Алексеј и Николка.

Над Киев кружи божиќна меќава, кружи смртта... Револуција, граѓанска војна...Се менува власта, се менува животот... И од каде толку љубов, надеж и вера способни да направат чуда?! Прекрасната актерка Татјана Лемеш на мајсторски начин создава интимна и топла атмосфера на претставата. Според сè, таа е интелигентна. Нејзината кревка убавина, и сините очи измамуваат симпатии нурнувајќи се во светот на булгаковските ликови. Клавирот на Инна Ставничук и виртуозната виолина на младиот Виктор Андрејченко звучат толку сложно, толку чисто...

Според сè. виското ниво на монотеатарот демонстрирано на фестивалот во Битола секако е заслуга на директор Борис Чоревски, кој го направи и изборот на претставите. Сепак, Гран При наградата му припадна на извонредниот актер Зијах Соколовиќ (Босна и Херцеговина, Словенија). Заедно со џезквартетот „Лолита“, тој создаде потресна претстава според едночинката на Чехов „Мечка“, каде што актерот го игра Григориј Семјонович Смирнов, саксофонот ја озвучува Елена Ивановна Попова, а бас гитарата – нејзиниот слуга Лука. Виртуозната партитура на оваа претстава го запира здивот, особено затоа што овде игра (и тоа како игра) еден единствен актер. „Така, значи, не давате пари?“ – прашува тој, а ние во звукот на саксофонот го слушаме одговорот на лукавата вдовица: „Не, не давам!“ „Колку сум лош, колку сум лош!“ – тврди Смирнов и сите нијанси на неговите чувства, кои ги гледаме на неговото лице, ги повторува музиката. Постепената смена на љубовта кон парите со љубовта кон жените, „капитулацијата“ на смелиот офицер пред симпатичната вдовица е изведено со прекрасна јаркост. „Мечка!“ – повторува саксофонот, но сега веќе не со гнев, туку со неочекувано кокетирање и ние веќе „ја гледаме“ непостојната на сцената Елена Ивановна во прегратките на Смирнов... Драгиот и смешен човек го наоѓа својот рај, - рајот во прегратките на љубената...

Интересно е, што би рекол Сократ, доколку би му ја тргнале чашата со отровот и би го запрашале за загубениот Рај. Најверојатно, тој би рекол: „Секој си има свој Рај...“

Но, ние не успеавме да му го поставиме нему тоа вечно прашање...

Разговор со Татјана Лемеш (Украина)

Уметноста е интернационален феномен

Ве молам да ни кажете дали сте првпат во Македонија, како се чувствувате овде и како го доживувате овој престој?

Македонија е многу гостољубива земја. Тоа се чувствува во насмевките на луѓето, една сончевина и топлина кои ги сретнуваме на секој чекор. Секако организаторот на Петтиот фестивал на монодрамата во Битола се погрижил да ни биде удобно и пријатно и ние сме им многу благодарни на Македонците за овој убав пречек и гостоприемство.

Кажете ни нешто за Вашата кариера, каде досега сте работеле и слично?

Уметничко училиште завршив во Дњепропетровск во Украина, а потоа своето школување го продолжив во Москва на Државниот институт за музика, театар и филм, тоа е всушност Академија за театарска уметност. Според тоа имам така да се каже интернационално образование. Сакам да нагласам дека истовремено студирав и актерство и режија. Досега имам работено во три театри во Украина, потоа во Грузија, во Грција, а моментално повторно работам во Киев во родната Украина.

Можете ли да направите споредба меѓу Фестивалот на монодрамата во Киев и истиот таков фестивал овде во Битола?

Да. Пред сè, треба да се каже дека уметноста е интернационален феномен. Јазикот на уметноста е разбирлив и мора да биде разбирлив за сите затоа што тој се обраќа најнапред кон срцата и душите на луѓето. Мислам дека тоа е она најважното. Тоа е она што ги обединува сите фестивали, па во таа смисла и украинскиот и македонскиот фестивал на монодрамата. Мислам дека и македонскиот и украинскиот се народи со широко отворена душа и природа. Фестивалите во Киев и Битола ги обединува и тоа што тие веќе имаат традиција, а луѓето што еднаш ќе се сретнат на некој фестивал стануваат пријатели и понатаму стануваат блиски и свои.

Тоа е случај и со овој фестивал во Битола. Ние од Украина тука стекнавме нови пријатели, нови познанства...

Што за вас како актерка значи специфичниот жанр на монодрамата, односно да се биде на сцената сам наспроти публиката?

Благодарам за ова особено интересно прашање. Монодрамата според мене е еден од најсложените видови на театарската уметност. Драмската уметност ги претпоставува очите/погледот на партнерот, односно некој кому актерот му се обраќа и кој го разбира, затоа и се вели дека драмата е заснована на конфликтот. Но, да се биде во конфликт дефинитивно може и со својата душа, со своите мисли, убедувања....Сето тоа е, се разбира, внатрешен процес. Да се открие својот внатрешен свет и желбите и да се поделат со некого – во случајов на монодрамата тоа е единствено гледачот. Тука е важен контактот на единствениот актер на сцената со многубројните гледачи и тоа е главна карактеристика на монопретставата. Гледачот е должен да разбере дека додека на сцената е сам еден единствен актер – пред него протекува целиот негов живот. Секоја претстава според мене е слика на самиот живот, живот на човек кој го набљудуваат гледачите. Може-

би актерот сака нешто да скрие од нив или пак нешто да сподели. Тоа е целата вистина. Слично како кога одиме в црква да се исповедаме. Ние сме во позиција еден спроти еден, со себе со душата и со Бога.

Како се одразува општествената транзиција во вашата земја на Украинскиот театар?

Најважната промена, како што ми се чини е тоа што можностите на театарот станаа значително поголеми. Се појавија голем број мали театри кои соработуваат меѓу себе, но главно е што се отвори простор за многу различни убедувања, ставови, мислења и најразлични уметнички пристапи во правењето на претставите. Кога има различна и богата понуда – тогаш и гледачите полесно можат да се определат за тоа што ги интересира и што им се допаѓа. Значи, оваа ситуација е подобра и за гледачите и за уметниците.

Кажете ни збор-два за моменталната состојба во театарот во Киев, што се игра најчесто?

Во Киев има во овој момент многу театарски фестивали на кои има гости од целиот свет. Резултатот од тоа е што нивото за она што е добро е многу поткренато. Инаку, во неколку театри во моментов се игра Шекспир, на репертоарот се и три постановки на „Вујко Вања“ од Чехов, тука е и за нас посебно значајниот Булгаков....

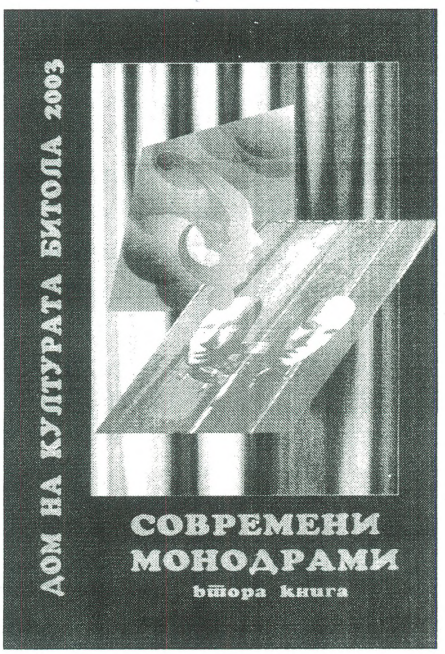
Каков е односот меѓу класичниот и модерниот театар? Минатата година на Младиот отворен театар гостуваше украинскиот режисер Андреј Жолдак со претставата „Хамлет-сон“, една ултра радикална и модерна постановка?

Ако зборуваме за Жолдак, тогаш морам да кажам дека тој е една од оние појави и личности кои можете да ги разберете, а можете и да не ги сфатите, кои можете да ги прифатите или не, кои ви се допаѓаат или не, но во секој случај, тој е тука и мора да има место за таквите појави и личности. Неговата претстава што ја спомнавте е високо професионална и таа може да се чини чудна за нас и за нашето време. Ова е, мислам, затоа што и парадоксите на нашето време се нешто што не може да се претскаже, а овие парадокси секогаш се јавуваат и коментираат најпрво од страна на уметниците. За тоа сведочи и појавата на модернистите, кубистите, дадаистите, ако зборуваме за сликарството или литературата, но тоа истото се случува и во театарската уметност. Модернизмот и во ова наше време не е ништо друго туку обид да се побегне од шаблоните и веќе востановените норми и поимања на уметноста. Ова, се разбира, е посебно воочливо затоа што до скоро нашата земја беше затворена, изолирана. Во таква состојба се бараше, се инсистираше сите да бидат еднакви...Сега, напротив, тенденцијата е да не се биде ист како другите, туку да се биде различен, свој. Правото на суштествување на модерните уметници е загарантирано затоа што тоа е душевен порив, можеби и критичен болен момент.

Можете ли да одвоите некои од вашите позначајни улоги во досегашната кариера?

За мене лично, мојата најзначајна улога е Маргарита од „Мајсторот и Маргарита“ на Булгаков. Инаку, сум играла во делата на Шекспир, Чехов, Шилер, потоа во многу современи руски драмски дела, но во секој случај Маргарита и Булгаков воопшто ми се најдраги, најомилени. Можеби токму затоа и решив да ја направам монодрамата „Булгаковско рондо“.

Стекнавте ли претстава за македонскиот театар?



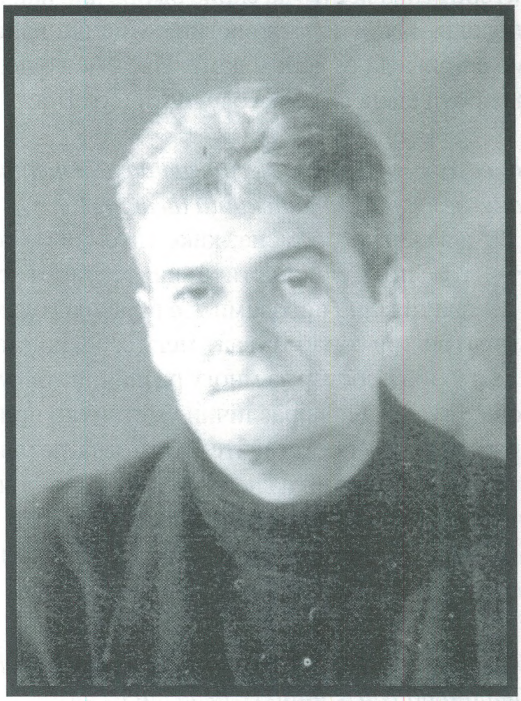
Досега немав можност да се запознаам со македонскиот театар, но она што го видов овде во Битола кај мене остави силен впечаток. Македонскиот театар, според мене, е на многу високо ниво.

На пример, за мене претставата „Едит Пјаф“ е силна и впечатлива, современа претстава, многу театрална во позитивната смисла на зборот. Оваа монодрама е како празник на театарот, претстава која долго се памети. Тоа е радост за сите и јас ги поздравувам нејзините автори и учесници....

Разговорот го водеше:
Тодор Кузманов

Асије ЖУТА-АБАЗИ (1962, с. Велешта, Струга – 2003, Скопје), актерка која две децении беше член на ансамблот на Албанската драма при Театарот на народностите во Скопје. Одигра ликови кои се класифицираат како мали и епизодни, но без кои речиси и да нема театарска претстава. Особено умееше да се даде себеси на ликовите во претставите за деца што со посебно внимание се поставуваат на репертоарот на Албанската драма. Нејзината актерска моќ за создавање и владеење со ликот во детската претстава ја одведе и во друг медиум – беше водител на повеќе детски ТВ емисии на албански јазик, а учествуваше и во реализацијата на ТВ серии за деца. Од ликовите во тие претстави, публиката со задоволство го гледаше нејзиниот Џо Харпер во „Том Соер“, главниот лик на Љуље во „Љуље шега“, ликовите во „Кекец и Мојца“, во „Сестрите со црвена панделка“. Реализираните ликови ѝ се одликуваат со пластика во играта, а ја имаше и моќта точно да се вгради во ликовите кои се дел од колективниот сценски израз.

Таков ѝ беше ликот на Тебанка во „Антигона“, како и во „Бовча“, „Гоф“ или во „Кралот Едип“.



Фазли ШАЌИРИ (1948, с. Копаница, Скопје – 2003, Скопје) е актер кој својот век на сцената го помина во Албанската драма при Театарот на народностите во Скопје. Полни дваесет и две години играше во речиси сите претстави што се поставуваа на репертоарот на овој ансамбл. Почитувајќи го неговиот талент и крајна посветеност на професијата, режисерите редовно го земаа во поделбите на новите претстави за деца и за возрасни. Неговите колеги – актерите, секогаш се радуваа кога за партнер, во помал или во поголем лик, на сцената го имаа Фазли.

Тој умееше на секој помал лик да му даде и дел од себе и тој да стане дел од големата сценска магија со која тој беше опседнат во текот на сиот свој живот на сцената. На неа, Шаќири беше постојано присутен во помали ликови, реализираше карактери кои публиката ги сакаше на свој начин.

Такви се неговите мали ликови, но значајни за претставата - во „Сонот на Лулу“, „Хамлет“, „Гробари“, „Хамди-бег“, „Кралот Едип“, „Таинствени седенки“, „Прометеј“ или во „Каспер“ во кој играше сè додека не го загуби животот.

Смотра на најдобрите комедии

Центарот за култура „Трајко Прокопиев“ од Куманово, од 1998 година е организатор на Фестивалот „Денови на комедијата“. Ова е единствен ваков фестивал во Македонија, кој прераснува во фестивал од меѓународен карактер.

Фестивалот има ревијален карактер и секоја година се одржува во првата половина на октомври. Тој настана како резултат на потребата на кумановците – градот на шегата и на Батко Ѓорѓија – да претставува смотра на најдобрите комедии, актери, режисери, сценографи, костимографи и драмски автори од Македонија и од странство на едно место, да се негува комедијата како специфична театарска форма. Тој е поттикнувач за создавање нови комедии со уште подобри сценски вредности.

Од година во година, Фестивалот прераснува во традиција која веќе шест години е театарски празник и културно освежување, не само за кумановската, туку и за поширокатa културна јавност.

Во работата на Фестивалот „Денови на комедијата“ како советодавно и стручно тело работи Советот на Фестивалот од самиот почеток. Во него, во разни периоди, работеле стручни, компетентни и потврдени имиња од театарската уметност, како режисери, актери, директори на театри и театролози:

1998 година: Јован Поповски, претседател и директор на Домот на културата, од 1999 година Центар за култура „Трајко Прокопиев“; Ристо Стефановски, театролог; Коле Ангеловски, режисер; Томислав Спасовски, директор на Народниот театар во Куманово; Горан Илиќ, актер;

1999 и 2000 година: Петар Поп-Арсов, претседател и директор на Центарот за култура „Трајко Прокопиев“; Томислав Спасовски, драматург; Владимир Крстевски, директор на Народниот театар во Куманово; Ристо Стефановски, театролог; Коле Ангеловски, режисер; Горан Илиќ, актер; Јован Поповски, стручен соработник за литературна, драмска и трибинска дејност во Центарот за култура;

2001 и 2002 година: Петар Поп-Арсов, претседател и директор на Центарот за култура „Трајко Прокопиев“; Ристо Стефановски, театролог; Петар Темелковски, актер; Томислав Спасовски, директор на Народниот театар во Куманово; Ѓунер Исмаил, директор на двонеделникот „Форум“;

од 2003 година: Петар Поп-Арсов, претседател и директор на Центарот за култура „Трајко Прокопиев“; Ристо Стефановски, театролог; Петар Темелковски, актер; Ѓунер Исмаил, директор на двонеделникот „Форум“.

Хронолошки преглед на Фестивалот „Денови на комедијата” Куманово од 1998 до 2003 година

На Фестивалот „Денови на комедијата“ во Куманово во периодот од 1998 до 2003 година се изведени 46 претстави, и тоа:

1998 година

1. *Народен театар – Битола*, со претставата „Декамерон“ или „Крв и страст“ од Џовани Бокачо, во режија на Александар Морфов (6.10);

2. *Театар на народностите, Албанска драма – Скопје,* со претставата „Зетот од Париз“ од Дритон Мифтари, во режија на Сефедин Нуредини (8.10);

3. *Македонски народен театар, Драма – Скопје,* со претставата „Кројач за дами“ од Жорж Фејдо, во режија на Димитрие Османли (9.10);

4. *Народен театар – Велес,* со претставата „Четириесет маченици“ од Христо Бојчев, во режија на Димитар Станкоски (10.10);

5. *Народен театар – Прилеп,* со претставата „Свадбата на Кречински“ одАлександар Сухово - Кобилин, во режија на Стојан Стојаноски (12.10);

6. *Народен театар – Куманово,* со претставата „Ноќ спроти Свети Василиј“ од Русомир Богдановски, во режија на Димитар Станкоски (14.10);

7. *Народен театар – Штип и Струмица,* со претставата „Секс таблетки“ од Габор Горгеј, во режија на Коле Ангеловски (15.10);

8. *Драмски театар – Скопје,* со претставата „Солунски патрдии“ од Миле Попоски, во режија на Коле Ангеловски (16.10).

1999 година

1. *Драмски театар – Скопје*, со претставата „Арлекин, слуга на двајца господари“ од Карло Голдони, во режија на Коле Ангеловски (1.10);

2. *Народен театар – Велес,* со претставата „Патенталија и тантелина“ од Русомир Богдановски, во режија на Стојан Стојаноски (2.10);

3. *Народен театар – Прилеп,* со претставата „Фарса за храбриот Науме“ од Русомир Богдановски, во режија на Кирил Петрески (5.10);

4. *Народен театар – Струмица,* со претставата „Три фарси“ од Жан Батист Поклен-Молиер, во режија на Коле Ангеловски (7.10);

5. *Театар на народностите, Албанска драма – Скопје,* со претставата „Полицајци“ од Славомир Мрожек, во режија на Сефедин Нуредини (8.10);

6. *Македонски народен театар, Драма – Скопје,* со претставата „Народен пратеник“ од Бранислав Нушиќ, во режија на Димитрие Османли (09.10);

7. *Народен театар – Штип,* со претставата „Училиште за жени“ од Жан Батист Поклен – Молиер, во режија на Љупчо Ѓорѓиевски (12.10);

8. *Народен театар – Битола,* со претставата „Ти си на ред“ од Жорж Фејдо, во режија на Коле Ангеловски (16.10).

2000 година

1. *Народен театар – Велес,* со претставата „Комедија А“ од Базилио Локатели, во режија на Александар Илиев (4.10);

2. *Драмски театар – Скопје,* со претставата „Поблиску“ од Патрик Марбер, во режија на Слободан Унковски (6.10);

3. *Народно позориште – Лесковац,* Југославија, со претставата „Државна тајна“ од Љубиша Динчиќ, во режија на Славенко Салетовиќ (7.10);

4. *Народен театар – Прилеп,* со претставата „Градскиот саат“ од Коле Чашуле, во режија на Бранко Ставрев (10.10);

5. *Народен театар – Битола,* со претставата „Љубов и пијано“ од Жорж Фејдо, во режија на Коле Ангеловски (13.10);

6. *Народен театар – Битола,* со претставата „Кротењето на фуријата“ од Вилијам Шекспир, во режија на Димитар Станкоски (14.10).

2001 година

1. *Драмски театар – Скопје,* со претставата „Кандид во земјата на чудата“ од Венко Андоновски, во режија на Сашо Миленковски (03.10)

– сценографија: Љупчо Јованов, костимографија: Александар Ношпал;

– музика: Венко Серафимов, кореографија: Искра Шукарова;

– актери: Драган Спасов, Бранко Ѓорчев, Билјана Беличанец, Јелена Жугиќ, Дејан Лилиќ, Сашо Тасевски, Ирена Ристиќ, Гордана Ендровска, Калина Наумовска, Билјана Драгичевиќ и Рубенс Муратовски.

Во суштина, светот има само две перспективи: првата е тиранијата, нешто што Вие од Запад го викате тоталитаризам, а второто е лудило и анархија, нешто што Вие на Запад го викате демократија. Во тиранијата само еден е умен и мисли логично а другите работат, го слушаат и му се воодушевуваат; во демократијата сите мислат логично, така што веќе нема глупави, а кога нема глупави, кога сите се прават умни, светот станува лудница.

2. *Народен театар – Велес,* со претставата „Адвокатот Патлен“ од непознат автор, во режија на Димитар Станкоски (05.10);

3. *Народен театар – Прилеп,* со претставата „Викенд на мртовци“ од Миле Попоски, во режија на Стојан Стојаноски (06.10);

4. *Македонски народен театар, Драма – Скопје,* со претставата „Грофот Миливој“ од Ристо Крле, во режија на Димитрие Османли (09.10);

5. *Народен театар – Куманово,* со претставата „Кумановска свадба“ од Томислав Спасовски, во режија на Ацо Алексов (12.10);

6. *Народен театар – Битола,* со претставата „Со сила убавина не бидува“ од Вилијам Шекспир, во режија на Љупчо Ѓорѓиевски (13.10);

2002 година

1. *Народен театар – Битола,* со претставата „Развратникот“ од Ерик Емануел Шмит, во режија на Красимир Спасов (1.10);

2. *Народен театар – Велес,* со претставата „Радован III“ од Душан Ковачевиќ, во режија на Младен Крстевски (4.10);

3. *Агенција за посредување во областа на културата „Истриони“ - Скопје,* со претставата „Фани мани“ од Реј Куни, во режија на Коле Ангеловски (05.10);

4. *Народен театар – Куманово,* со претставата „Вечера за глупаци“ од Френсис Вебер, во режија на Горан Илиќ (07.10);

5. *Народен театар – Прилеп,* со претставата „Жена за полковникот“ од Христо Бојчев, во режија на Владо Цветановски (08.10);

6. *Народен театар „Иван Вазов“ – Софија, Бугарија,* со претставата „Дедо Коледе е неранимајко“ од Ж. Баласко, М. Шазел, К. Клавие, Ж. Жољо, Т. Лермит и Б. Моано, во режија на Велко К'нев (10.10);

7. *Драмски театар и IDEA Plus DDB – Скопје,* со претставата „Кутрите мали хрчки“ од Гордан Михиќ, во режија на Иво Лауренчиќ (12 10);

8. *Народно позориште – Белград, Југославија,* со претставата „Кир Јања“ од Јован Стерија Поповиќ, во режија на Егон Савин (15.10).

2003 година

1. *Народен театар – Прилеп,* со претставата „Собирен центар“ од Душан Ковачевиќ, во режија на Коле Ангеловски (01.10);

2. *Народен театар – Штип,* со претставата „Животот е убав“ од Антон Чехов, во режија на Виталиј Семенцов (03.10);

3. *Театар на комедијата „Истриони“ – Скопје,* со претставата „Жена ми се вика Борис“ од Рафи Шарт, во режија на Коле Ангеловски (04.10);

4. *Народен театар – Куманово,* со претставата „Long play“ од Горан Стефановски, во режија на Сашо Миленковски (07.10);

5. *Драмски театар „Сава Доброплодни“ – Силистра, Бугарија,* со претставата „Ништо без Трифолио“ од Русомир Богдановски, во режија на Стефан Стајчев (08.10);

6. *Српско народно позориште – Нови Сад, Србија и Црна Гора,* со претставата „Сомнително лице“ од Бранислав Нушиќ, во режија на Дејан Мијач (10.10);

7. *Народен театар – Велес,* со претставата „Лисистрата“ од Аристофан, во режија на Љупчо Ѓорѓиевски (11.10.2003);

8. *Нов драмски театар „Солза и смеа“ - Софија, Бугарија,* со претставата „Фанови“ од Елин Рахнев, во режија на Иглика Трифонова (13.10);

9. *Театар на народностите, Турска драма – Скопје,* со претставата „Куќа на граница“ од Славомир Мрожек, во режија на Јуџел Ертен (14.10);

10. *Народен театар – Битола,* со претставата „Болва в уво“ од Жорж Фејдо, во режија на Владимир Талески (16.10);

УЧЕСНИЦИ

– Народен театар - Битола (1998, 1999, 2000 со две претстави, 2001, 2002 и 2003 година);

– Народен театар - Велес (1998, 1999, 2000, 2001, 2002 и 2003 година);

– Народен театар - Куманово (1998, 2001, 2002 и 2003 година);

– Народен театар - Прилеп (1998, 1999, 2000, 2001, 2002 и 2003 година);

– Драмски театар - Скопје (1998, 1999, 2000, 2001, а во 2002 година во копродукција со IDEA Plus DDB од Скопје);

– Театар на народностите, Албанска драма – Скопје (1998 и 1999 година);

– Театар на народностите, Турска драма – Скопје (2003 година);

– МНТ, Драма - Скопје (1998, 1999 и 2001 год.);

– Народен театар - Струмица (1998 во копродукција со Народниот театар од Штип и 1999 година);

– Народен театар - Штип (1998 во копродукција со Народниот театар од Струмица, 1999 и 2003);

– Народно позориште – Лесковац, СР Југославија - 2000 година

– Агенција за посредување во областа на културата „Истриони“, од 2003 година Театар на комедијата „Истриони“ - Скопје (2002 и 2003 година);

– Народен театар „Иван Вазов“ - Софија, Бугарија (2002 година);

– Нов драмски театар „Солза и смеа“ – Софија, Бугарија (2003 година);

– Драмски театар „Сава Доброплодни“ - Силистра, Бугарија (2003 година);

- Народно позориште - Белград, СР Југославија (2002 година);

– Српско народно позориште - Нови Сад, Србија и Црна Гора (2003 година).

На сите шест Фестивали настапиле Народните театри од Битола, Велес и Прилеп.

Текстот го подготви:
Наташа Крстевска

Македонски народен театар – Драма

Ги Фоаси: „DEAD LINE“

Режија, сценографија, избор на музика: Александар Илиев
Превод од бугарски јазик: Славица Ковачевиќ-Јовановска

Играат: Снежана Коневска–Руси (Госпоѓа Рисе), Славица Ковачевиќ–Јовановска (Шарлота), Магдалена Ризова–Черних (Лили)
Премиера: 3.4.2003 година

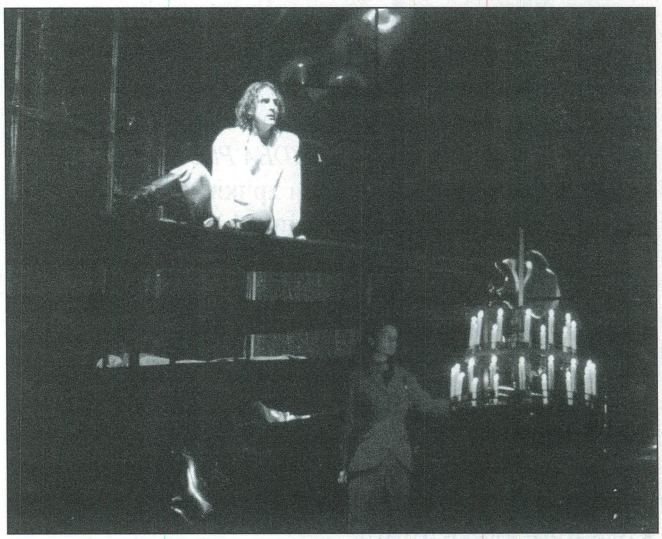
Горан Стефановски: „ЦРНА ДУПКА“

Режисер: Сашо Миленковски
Дизајн: Тихомир Спировски

Играат: Весна Петрушевска Треноски, Звезда Ангеловска, Искра Ветерова, Даница Георгиевска, Сенко Велинов, Перо Арсовски, Владимир Ендровски, Биљана Беличанец (к.г.), Мери Бошкова (к.г.)
Музика: Горан Трајковски
Премиера: 12.4.2003 година

Петре Бакевски:
„БЕЛИТЕ КОЊИ“

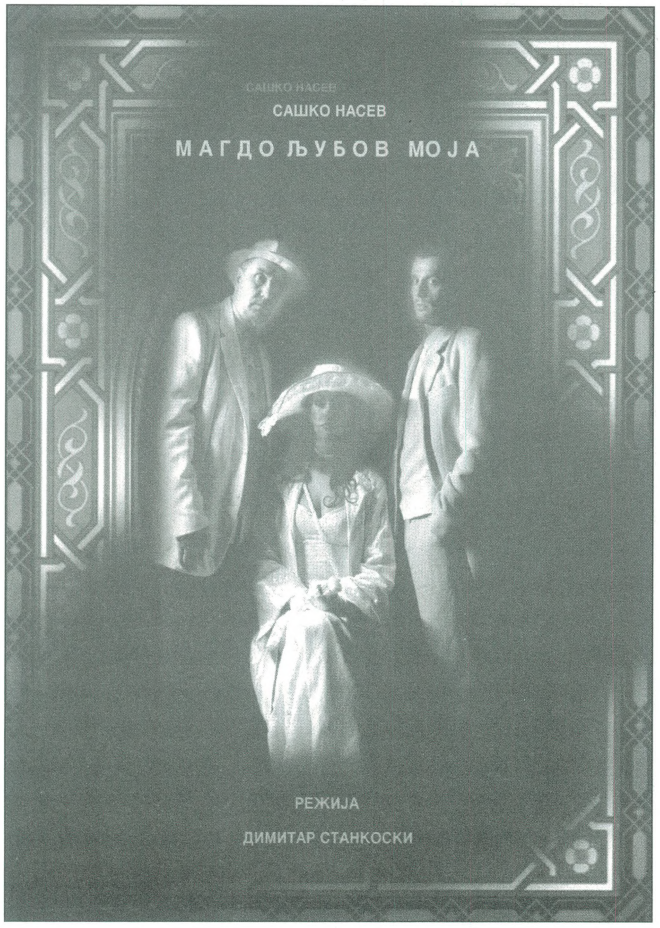
Режија: Виолета Џолева
Драматург: Маја Мицевска
Костимограф: Елена Дончева
Музика: Љупчо Константинов
Кореограф: Гордана Деан Поп Христова



Играат: Александар Микиќ (Никола Киров, младиот), Петар Арсовски (Никола Киров, стариот), Николина Кујачка (Невена Кирова), Емил Рубен (Гроф Бертахолд, принц Фердинанд Кобуршки, д-р Христо Татарчев, Јордан Бадев), Васил Шишков (Сергеј Сезонов, Трајко Китинчев, Борис Сарафов, Наум Томалевски), Оливер Митковски (Жан Марие, Тодор Александров, Христо Матов, Георги Баждаров, Едвард Греј, ученик), Нино Леви (Д-р Стоилов, Иван Гарванов, Бертолучи), Владимир Јачев (Владиката Григориј, поручник Симоновиќ), Јордан Симонов (Даме Груев), Никола Ристановски (Гоце Делчев), Кирил Коруновски (Директорот Антон Поп Стоилков), Кирил Мицевски (Дете), детски хор.
Инспициент: Драган Неделковски
Суфлер: Зорица Благоевска
Премиера: 11.5.2003 година

Сашко Насев: „МАГДО ЉУБОВ МОЈА“

Режија: Димитар Станкоски
Музика: Венко Серафимов
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски
Сценски движења: Александар Илиев
Играат: Благој Чоревски, Дејан Лилиќ, Јелена

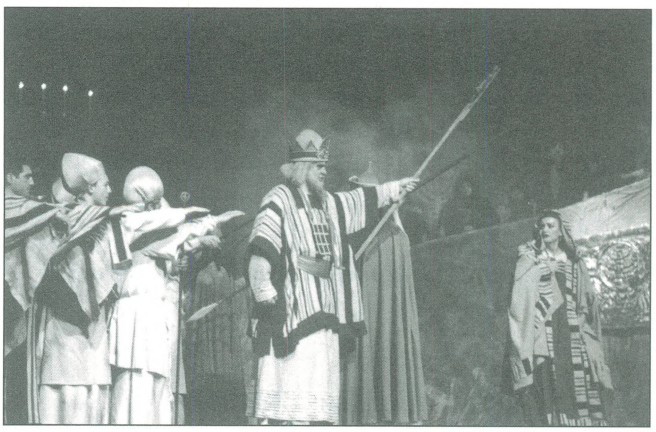


Жугиќ, Роберт Вељановски, Никола Ристановски, Оливер Митковски, Катина Иванова, Перо Аесовски, Сашо Тасевски, Владимир Ангеловски–Дади, Емил Рубен, Магдалена Ризова Черних, 4 танцови двојки од Т.К. Ритам-плус – Скопје, Женскиот младински хор при МКЦ.
За продуцентот: Гоце Димовски
Премиера: 1.8.2003

Македонски народен театар – Опера

Џузепе Верди: „НАБУКО“

Диригент: Томислав Шопов
Режисер: Огнан Драгамов, к.г., Бугарија
Сценограф: Живоин Трајановиќ
Обнова на костимографијата: Татјана Медарова-Стојановска
Концерт мајстор: Љубиша Кировски, Тасе Стојановски
Хор-мајстор: Бисера Чадловска
Корепетитори: Елена Сиљаноска, Татјана Огнаноска, Петар Макариевски



Играат: Борис Трајанов (Набуко), Павлина Новакова-Георгиев (Абигаела), Марјан Николовски и Соран Сотиров (Исмаел), Александра Балабурска и Ирена Кавкалевска (Фенена), Ивица Томашев к.г. (Захарие), Бранислав Попгеоргиевски (Големиот Свештеник), Лазар Белевски и Зоран Даскаловски (Абдало), Серафина Фантаузо (Ана)
Обнова: 25.2.2003 година

Михаил Иванович Глинка:
„ИВАН СУСАЊИН“

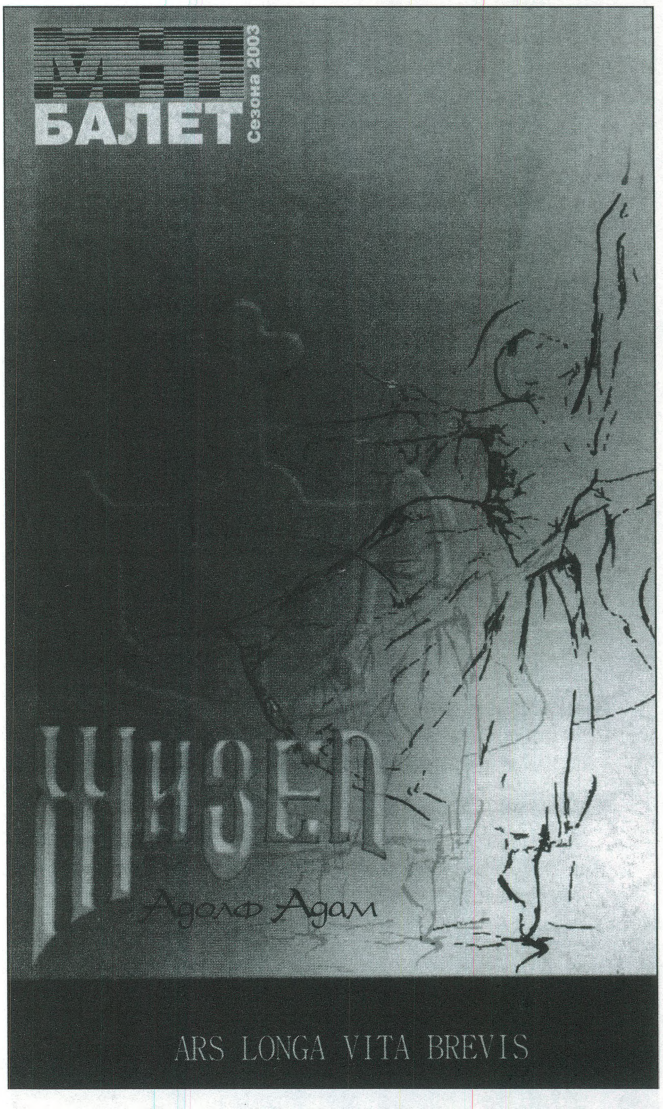
Диригент: Владимир Алексиевич Рилов (Русија)
Режисер: Отар Михајлович Дадишкилиани (Русија)
Сцена и костими: Евгениј Спекторов (Русија)
Хор најстор: Едуард Пастухов (Русија) / Бисера Чадловска

Кореографија: Сергеј Куракин (Русија) по Ростислав Захаров
Концерт мајстор: Љубиша Кировски
Корепетитори: Елена Сиљаноска, Татјана Огнаноска
Играат: Владимир Ермаков, Русија (Иван Сусањин, Славица Галиќ Петровска (Антонида), Никола Китановски, к.г. Белград (Сабињин), Ирена Кавкалевска (Вања), Ристе Велов (Сигизмунд), Билент Еминов, Дејан Стоев, Мирослав Антовски (руски војници)
Балетски солисти: Катерина Кипроска, Горан Божинов
Премиера: 9.5.2003 година, Мајски оперски вечери

Македонски народен театар – Балет

Адолф Адам: „ЖИЗЕЛ“

Кореограф: Леонид Лавровски
Обновил: Олга Вторушина (Санкт Петерсбург - Русија) Јагода Сланева и Антон Баталаловски
Сценограф: Милета Лесковац
Костимограф: Александар Ношпал
Светло мајстор: Петро Димитровски
Тон мајстор: Драгомир Стојановиќ
Корепетитор: Галина Гоцева
Инспициент: Дубравка Шопова
Играат: *Жизел:* К. Кипроска, А. Мијалкова; *Алберт:* В. Чичиашвили, Г. Божинов; *Оружоносец:* Д. Велковски; *Хиларион:* О. Мануковски (Русија) Д. Велковски; *Па ѓе ѓе:* Л. Тарчугоска, М. Јосифовска, Пинтилие Разван Георге (Романија), К. Павлов; *Мирта:* Н. Николова, Б. Каленикова; *Вилиси:* М. Симеонова, З. Димкоска, О. Боев, Б. Каленикова; *Пријателки:* О. Боев, М. Симеонова, З. Димкоска, Б. Каленикова (С. Евтимова, М. Митровска, Д. Данилоска, М. Станковиќ), *Валс:* О. Боев, М. Симеонова, З. Димкоска, Б. Каленикова, С. Евтимова, М. Митровска, А. Чаволи, Н. Ристиќ, Ј. Стерјоска, А. Стефановиќ, Т. Николова, К. Станојевиќ, М. Митровска, Д. Данилоска; *Селска игра:* А. Чаволи, А. Стефановиќ, Н. Ристиќ, Л. Миленкоска, Т. Николова, К. Станојевиќ, Б. Чупеска, Д. Данилоска, С. Евтимова, М. Митровска, И. Лозинска, Д. Кочоски, С. Кочовски, Д. Балевски, Б. Мемедов, М. Илиевски, А. Петковски, М. Ѓурѓев, В. Караев, Е. Хусеин, Пинтилие Разван Георге (Романија), Трајче Стојковски; *Мајка:* М. Талевска; *Батилда:* С. Јангос (Б. Чупеска); *Гроф:* В. Чанев; ***Втор чин:*** 1. А. Чаволи; 2. Б. Каленикова; 3. М. Симеонова; 4. З. Димкоска; 5. О. Боев; 6. М. Митровска; 7. Д. Данилоска; 8. Н. Ристиќ, 9. С. Евтимова; 10. Т. Николова; 11. А. Стефановиќ; 12. Ј. Стерјоска; 13. К. Станојевиќ; 14. З. Димкоска; 15. Билјана Басмациева; 16. Мими Поп-Алексова; Александра Тапарчевска, Славица Огненовска, Цветанка Стојановска, Адријана Зимбоска, Елисавета Скаловска, Александра Кочовска и ученици од МБУЦ „Илија Николовски Луј“ од Скопје.
Обнова: 5.4.2003 година



„ПАРАЛЕЛИ“
повеќе автори

МИНИЈАТУРИ
Кореографија: Бернард Урсо
Музика: Оранд њу еџ
Асистент-репетитор: Ирена Лозинска

Играат: М. Ммитровска, Д. Данилоска, С. Ефтимова, Л. Миленковска, Б. Каленикова, О. Боев, З. Димкоска, М. Симеонова

ПАР -А - БОЛ

Кореографија: Искра Шукарова
Музика: Сони Петровски
Асистент-репетитор: Антон Баталаков
Играат: А. Мијалкова, Н. Николова, К. Кипроска, М. Јосифовска, Б. Каленикова, О. Боев, М. Симеонова, З. Димкоска, С. Ефтимова, Д. Данилоска, Л. Миленковска, И. Лозинска, М. Станковиќ, Б. Чупеска - Кача, А. Стефановиќ, М, Митровска, М. Гаштарска, А. Чаволи, К. Станојевиќ, Т. Николова, В. Чичиашвили, О. Мануковски, К. Павлов, Д. Кочоски, Р. Пинтилие, С. Кочевски, Д. Балевски, В. Караев, Д. Пандиловски, Б. Мемедов, М. Ѓурѓев, Е. Хусеин

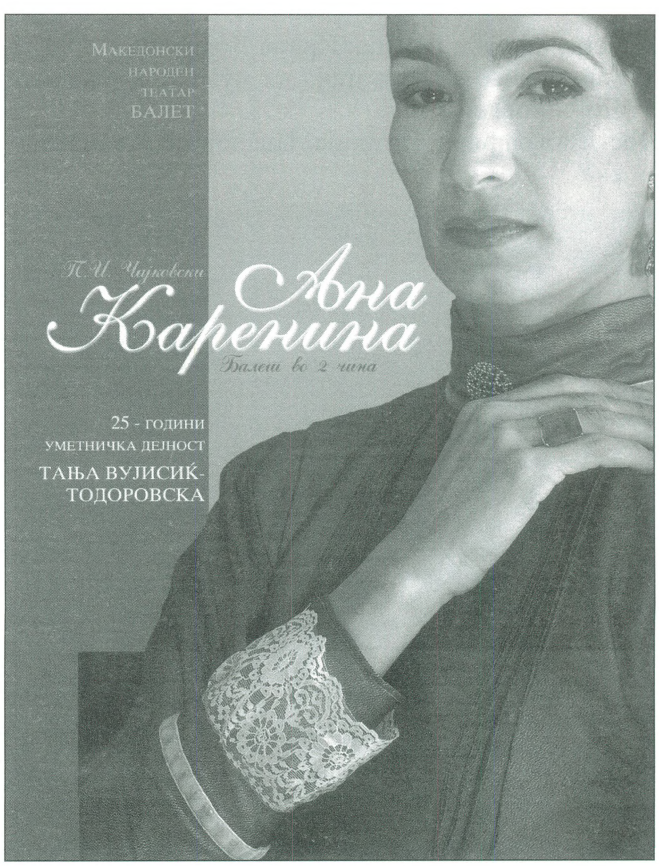
АКУМУЛАЦИИ

Кореографија: Силван Гру
Музика: Џовани Батиста Перголези, Пан соник, Еминент старвејшн - Норт
Асистент-репетитор: Јагода Сланева

Играат: М. Јосифовска, Н. Николова, М. Симеонова, З. Димкоска, И. Лозинска, С. Ефтимова, А. Стефановиќ, М. Станковиќ, О. Боев, Л. Миленковска, Д. Данилоска, М. Гаштарска, А. Чаволи, М. Митровска, Р. Пинтилие, С. Кочевски, Д. Балевски, Д. Кочоски
Сценографија: Љупчо Јованов
Костимографија: Барбара Цвејиќ
Премиера: 21.6.2003,
отворање на Скопско лето

П. И. Чајковски: „АНА КАРЕНИНА“

Либрето: Според романот на Л. Н. Толстој
Музика: П. И. Чајковски
Кореограф: Хазарос Сурмејан (Канада)
Диригент: Саша Николовски–Ѓумар
Ас. кореограф: Дебора Вилсон (Канада)
Сценограф и костимограф: Миодраг Табачки (Србија и Црна Гора)
Педагог и репетитор: Димитрие Робертовиќ-Кљавин (Украина)
Репетитори: Јагода Сланева, Марин Црвенов
Музиката ја изведува: Оркестарот на Операта на МНТ
Концерт-мајстор, соло виолина: Тасе Стојановски
Соло-виолончело: Божидар Пејиќ
Стручен музички соработник: Илија Пејовски
Координатор: Оливер Арсовски, водач на втори виолини
Играат: *Ана Аркадјевна Каренина:* Тања Вујисиќ-Тодоровска, Александра Мијалкова, Катерина Кипроска; *Алексеј Александрович Каренин:* Горан Божинов, Олег Мануковски; *Граф Алексеј Кирилович Вронски:* Василиј Чичиашвили, Горан Божинов; *Принцеза Екатерина Александровна:* Александра Мијалкова, Марија Јосифовска; *Пријателки на принцезата Екатерина:* М. Јосифовска, З. Димоска, С. Ев-



тимова, Д. Дафина, Б. Каленикова, Н. Николова, М. Поп Алексова, Б. Басмаџиева; *Офицери:* К. Павлов, С. Кочевски, Д. Пандиловски, Д. Балевски, П. Ризван, А. Петковски, Т. Стојковски, Б. Мемедов; *Гроф:* Е. Хусеин; *Графица:* М. Станковиќ, И. Лозинска; *Жени на штиц:* М. Симеонова, М. Гаштарска, К. Станојевиќ. И. Коцевска, З. Димкоска, О. Боев, М. Митровска, Л. Тарчуговска, Е. Евтимова, Б. Басмаџиева, А. Тапарчевска, С. Огненовска; *Жени:* М. Талевска, Н. Ристиќ, Т. Николова, А. Чаволи, А. Стефановиќ, М. Митровска, М. Каревски, Л. Миленковска, Б. Чупеска, Н. Ристеска, О. Костова, К. Станојевиќ, Д. Данилоска, С. Огненовска, А. Тапарчевска; *Машки ансамбл:* А. Петковски, Д. Кочоски, М. Ѓурѓев, Т. Стојковски, Д. Балевски, Б. Мемедов, В. Караев, Д. Велковски; *Гувернанта:* И. Лозинска, М. Станковиќ; *Син:* Б. Ковачевски.

Инспициент: Дубравка Шопова

Корепетитор: Галина Гацева

Драмски театар – Скопје

Детска балетска претстава „ПЕТАР ПАН“

Кореографија и режија: Ирена Лозинска

Компонирање и адаптација на музика: Владимир Дојчиновски

Костимографија: Емилија Ивановска-Атанасовска

Сценографија: Љупчо Јованов

Автор на музика и текст на сонгови: Ристо Самарџиев

Продуцент: Павле Игновски

Учествуваат: к.г. Дафина Даниловска, Ирена Лозинска, Наде Ристеска, Лиле Баталаковска, А. Аврамовска, М. Аначкова, С. Анѓушева, Е. Атанасова, И. Богешиќ, Д. Велинов, Д. Димишкова, З. Димовска, С. Дуковска, С. Ѓоковиќ, Ј. Ѓоковиќ, Т. Ѓуриќ, С. Ефремова, Л. Заковска, Т. Зефиќ, Т. Ивановска, Ф. Илиевски, А. Иљоска, А. Капсарова, Е. Каранфиловска, Т. Кораќ, А. Краљезиќ, А. Лазарова, А. Лазевска, О. Маркарјан, Л. Миланкова, М. Миловановиќ, Г. Миљковиќ, А. Миовска, А. Младеновиќ, Е. Николовска, С. Пашовска, Г. Петровска, С. Поповска, Ф. Пулиафит, С. Ристовска, А. Секуловска, С. Станковска, А. Стефкоска, К. Стефкоска, С. Стфкоска, Р. Стојанов, Г. Стојановиќ, Ф. Стојановска, Ј. Стојановска, И. Шандуловска, И. Тасевска, М. Тасевска, Т. Тасевска, С. Тодоровска, Т. Тошеска, Т. Ципушева, М. Ципунова.

Премиера: 26.12.2002 година

„HOMO ERECTUS“

Director: Sasho Milenkovski

Dramatization: Zagorka Pop-Antoska, Blagica Sekuloska
Design: Tihomir Spirovski
Music: Toshe Pop-Simonov
Choreography: Sonja Vukichevic
Assistant Choreographer: Vasil Zafirchev
Computer arrangement: Zoran Chanevski
Stage Manager: Mugren Eleninski
Prompter: Zhaklina Gjorgievska

Играат: Rubens Muratovski, Biljana Belichanec-Aleksic, Andrijana Boshkoska, Aleksandra Peshevska, Dragana Miloshevska, Jasmina Vasileva, Marina Pop-Pankova, Vasil Zafirchev, Igor Stojchevski, Goran Trifunovski, Robert Ristov, Sasho Petrovski, Vasil Tasevski, Davor Petrovski, Katerina Petrovska, Stefan Robin, Ivana Vojnovich, Dimitar Velkov
Премиера: 25.1.2003 година

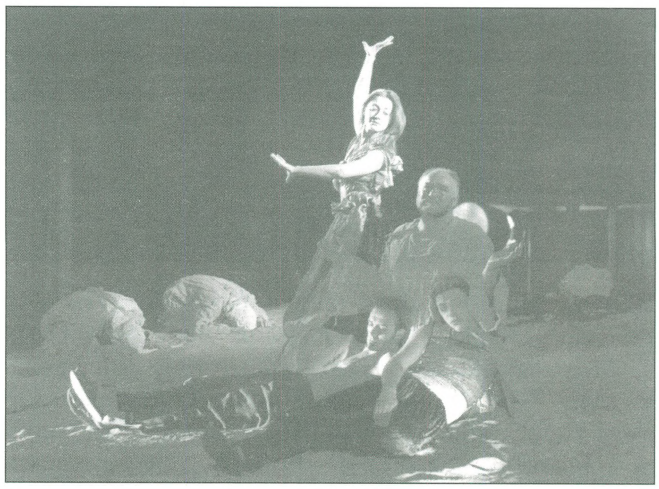
Едвард Олби: „БРАЧНА ИГРА“

Режија и сценографија: Љупчо Тозија
Избор на музика: Катарина Хаџивасилева

Играат: Катерина Коцевска (Џилијен), Благоја Чоревски (Џек)
Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Даница Илиева
Светло мајстор: Кире Ставревски
Тон мајстор: Диме Илиоски
Премиера: 1.2.2003 година

Питер Шефер: „ЈОНАДАБ“

Режија: Дејан Пројковски
Превод и адаптација: Симеон Серафимовски
Сценографија: Владо Ѓорески
Костимографија: Благој Мицевски
Музика: Драган Даутовски
Кореографија: Кренаре Невзати - Кери
Сценски движења, ритуали и обреди: Александар Илиев
Асистент на режија: Јасмина Василева
Лектор: Јелица Инадеска



Играат: Бранко Ѓорчев (Јонадаб, внук на кралот Давид); Митко С. Апостоловски (Давид, крал на Јудеја и Израел); Рубенс Муратовски (Амнон, најстариот син на Давид); Игор Стојчевски (Абсалом, омилениот син на Давид); Габриела Петрушевска Тамар, единствената ќерка на Давид); Јасмина Василева и Анета Јанчевска (прислужнички на Тамар); Гоце Букушовски (гајда, кавал, зурла); Хор: Членови на Драмскиот аматерски центар - МКЦ (Театар 57): Снежана Спасовска, Весна Јадроска, Неда Маретиќ, Јасмина Илиевска, Елизабета Клинчаревска, Анета Јанчевска, Александар Маринковиќ, Маријан Зафировски, Кирил Мечалов, Марко Крстевски, Иван Ристовски Драган Милосављевиќ, Златко Симјановски, Стојче Велковски, Марко Новески
Инспициент: Зоран Еленински
Суфлер: Жаклина Ѓорѓиевска
Светло: Кире Ставревски
Тон-мајстор: Чедомир Младеновски
Премиера: 28.2.2003 година

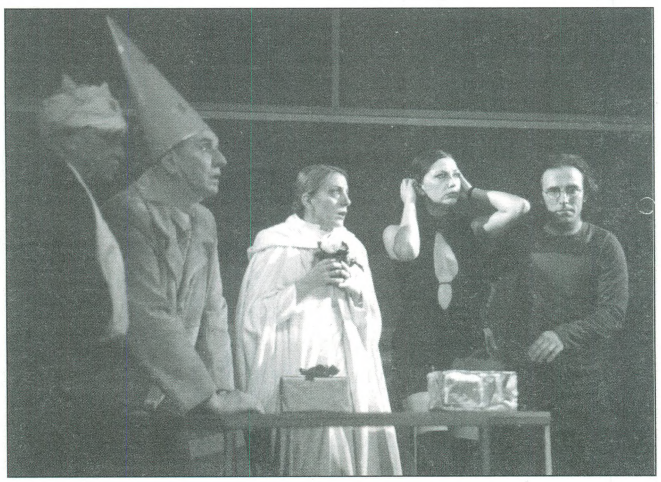
Тенеси Вилијамс: „МАЧКА НА ВЖЕШТЕН ЛИМЕН ПОКРИВ“

Превод на оригиналот од англиски: Љубица Арсовска
Режија и адаптација: Красимир Спасов
Кореографија: Кренаре Невзати – Кери
Музичка изведба: Група „Чикаго“ и Бен Вебстер-саксофон
Лектор: Јелица Инадеска

Играат: Ирена Ристиќ (Меги, сопруга на Брик); Драган Спасов (Брик); Ленче Делова (Мама); Мето Јовановски (Тато), Викторија Анѓушева (Меј, сопруга на Гупер); Јовица Михајловски (Гупер, брат на Брик); Анастас Тановски (Пасторот Тукер); Роберт Вељановски (Доктор Боу); Ќорѓи Тодоровски (Лејси, слуга)
Инспициент: Зоран Еленински
Суфлер: Жаклина Ѓоргиевска
Сликар-изведувач: Илија Велевски
Светло: Кире Ставревски
Рон-мајстор: Чедомир Младеновски
Премиера: 10 мај 2003 година

Ненад Вујадиновиќ: „НЕМА ДА ВЕРУВАТЕ ШТО МИ СЕ СЛУЧИ ВЕЧЕРВА“

Режија: Кристијан Ристески
Сценографија: Сашо Блажевски Климент Грозданов
Костими: Барбара Цвејиќ
Музика: Ајвар
Играат: Рубенс Муратовски, Јелена Жугиќ Исидора Шундуловска, Снежана Стамеска, Сабина Ајрула, Благој Чоревски, Владимир Ангеловски, Маја Вељковиќ, Диме Илиев
Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Даница Илиева
Светло: Кире Ставревски
Премиера: 25 јуни 2003 година



Афродита Кирјаковска: „КАКО СЕ СТАНУВА ЦАР“

Режија: Зоја Бузалковска
Сценографија: Зоја Бузалковска, Тодор Дајевски
Костимографија: Лира грабул
Музика: Марјан Неќак
Кореографија: Кренаре Невзати–Кери
Дизајн на светло: Киро Ставревски

Играат: Дејан Лилиќ (Царот Дувниветре); Ирена Ристиќ (Ветрушка); Рубенс Муратовски (Штурецот Петре); Билјана Беличанец-Алексиќ (Мувата Synsapka); Маја Вељковиќ (Пчелата 1); Марија Кондовска (Мравката); Диме Илиев (Бумбарот); Гордана Ендровска (Пчелата 2)
Инспициент: Зоран Еленински
Суфлер: Жаклина Георгиевска
Сликар-изведувач: Илија Велевски
Тон: Чедомир Младеновски
Светло: Кире Бубулевски
Премиера: 27.9.2003 година

Мате Матишиќ: „ЦИНЦО И МАРИНКО“

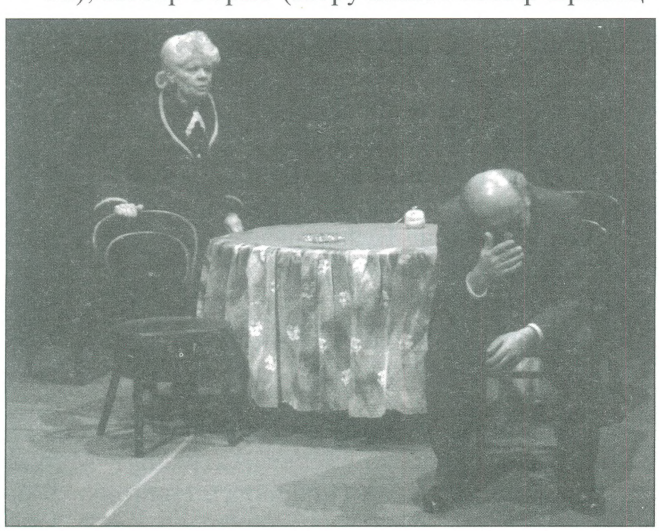
Превод: Венко Андоновски
Режија: Димитар Станкоски
Сценографија и костими: Јасмина Ристевска
Композитор: Венко Серафимов
Играат: Благој Чоревски (Цинцо, работник на привремена работа во странство и поет);

Владимир Ангеловски (Маринко, работник на привремена работа во странство)
Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Даница Илиева
Премиера: 15.10.2003 година

Народен театар – Битола

Томислав Османли „СПИЛИОНИ“

Режија: Димитрие Османли
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Благој Мицевски
Музика: Миодраг Нећак
Светло : Димче Спасевски
Играат: Валентина Грамосли (Рашела, млада девојка од Битола); Михајло Петровски (Дијаманди, книжар); Јоана Поповска (Евридика негова сопруга); Сашо Огненовски (Ѓорѓи, нивни најстар син); Мартин Мирчевски (Тома средниот син); Томислав Карајанов (Димитрија, најмалиот син); Петар Мирчевски (Панду Лавада, брат на Евридика, нивни вујко); Душко Јовановиќ (Фидан, пријател и врсник на Ѓорѓи); Петар Горко (Поручникот Јозеф Враниц-



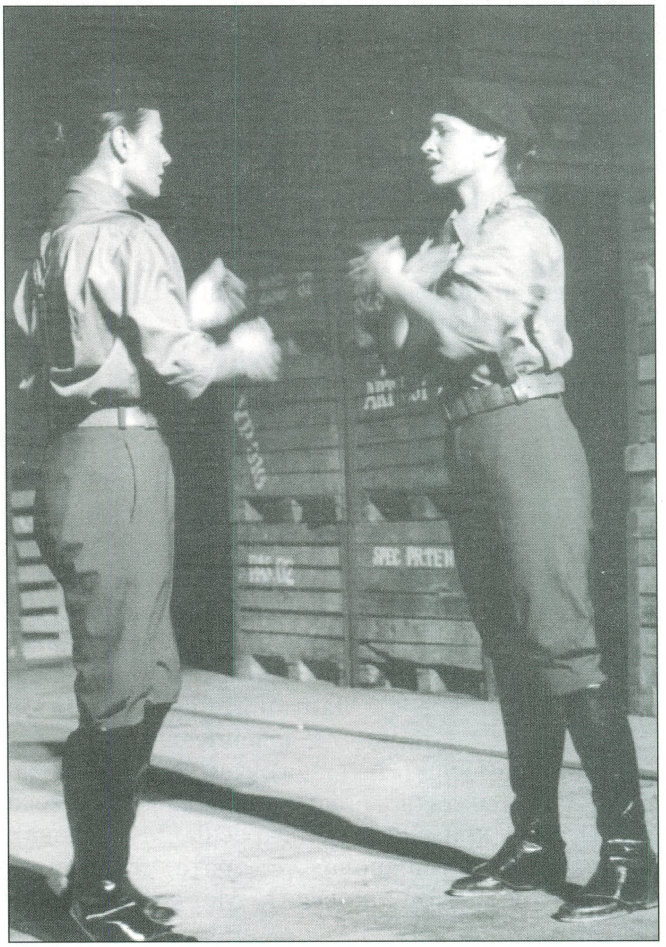
ки музичар, Австриец); Слободан Степановски (Коев, комесар, полицаец); Борис Чоревски (Иван Захариев, делегат на државниот Комесаријат за еврејски прашања); Сребре Ѓаковски (Јосиф, од Нрвиот завет/Исак чевлар, татко на Рашела/сенка); Радојка Димеска (Богородица/Мајка, на Рашела/сенка); Мирослав Лазаревски (Полицаец, бугарски); учествуваат: Аднан Алитовски, Цветан Јовановски, Пеце Лозевски; деца: Анастазиа Христовска, Марко Грамосли, Никола Спасовски
Инспициент: Мирко Лазаревски
Суфлер: Радојка Димеска
Премиера: 11.3.2003 година

„КОЛКУ ПАТИ ЌЕ УМИРАМЕ?“
според романот на Петре М. Андреевски
„НЕБЕСКА ТЕМЈАНОВА“

Драматизација: Владимир Милчин и Сема Али
Режија: Владимир Милчин
Сценографија: Крсте С. Џидров
Костимографија: Благој Мицевски
Автор на музиката: Марјан Нећак
Светло: Илија Димовски
Играат: Верица Недеска (Небеска Тиѡјанова); Јулијана Мирчевска (Оливера Поточка); Иван Јерчиќ (Михајло Горчинов/Хубер); Огнен Дранговски (Манол Форевски, Првиот Чеченец), Петар Горко (Филип Хаџиевски/ Јоанидис); Сашо Огненовски (Апостол Макаровски, Началникот); Зоран Љутков (Силјан Лилјаков/Фирсов); Мартин Мирчевски (Лазор Рогожаров, Вториот Чеченец/Калчев); Валентина Грамосли (Наталија); Камка Тоциновски (Толи/Жената во црно); Даниела Стојковска (Првата криминалка/Воскресија Мукаетова); Јулијана Стефанова (Втората криминалка/Струма Количковска); Марко Грамосли (Мртвото дете)
Имспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Радојка Димеска
Премиера: 14.5.2003 година

Софокле:
„АНТИГОНА“

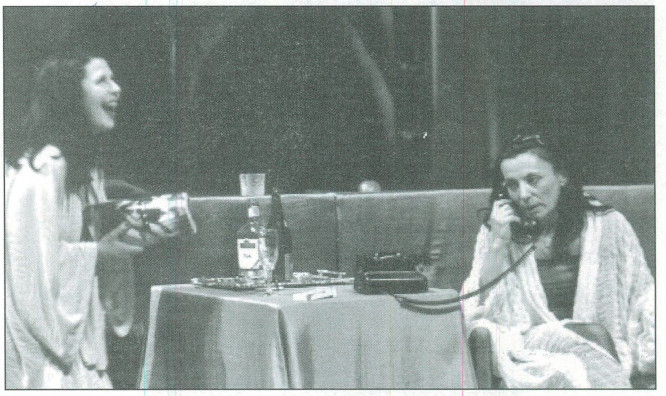
Адаптација и режија: Никита Миливојевиќ
Препев: Георги Сталев
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Благој Мицевски
Кореографија: Искра Шукарова
Музика: Оливер Јосифовски
И: Александар Секуловски
Вокал: Вера Милошевска



Играат: Верица Недеска (Антигона); Габриела Петрушевска (Исмена); Борис Чоревски (Корифеј); Игор Стојчевски (Хемон); Митко С. Апостоловски (Креон); Илько Стефановски (Тирезиј); Слободан Степановски Душко Јовановиќ, Зоран Талевски, Пеце Ристевски (Стражари); Мирослав Лазаревски, Аднан Алитовски, Стевче Мицевски, Цветан Јовановски, Митко Ивановски (Војници).
Хор: КУД Илинден – Битола
Инспициент: Мирослав Лазаревски
Суфлер: Радојка Димеска
Премиера: 16.7.2003 година – Охридско лето
11.10.2003 година – Битола

Рајнер Вернер Фасбиндер: „ГОРЧЛИВИТЕ СОЛЗИ НА ПЕТРА ФОН КАНТ“

Режија: Дејан Дамјановски
Сценографија и костими: Благој Мицевски
Фотографии и избор на музика: Христо Бојаџиев
Асистент на сценографија: Ненад Ждеро
Светло: Илија Димовски



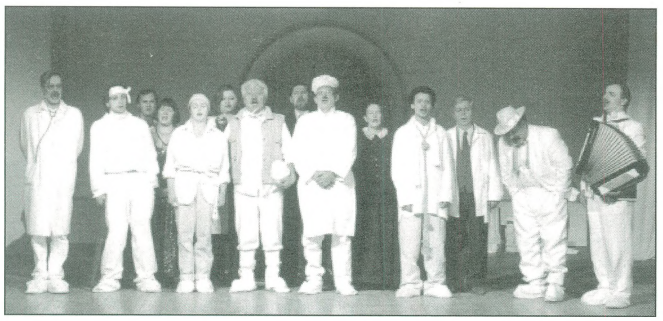
Играат: Соња Михајлова (Петра Фон Кант, модна креаторка на околу 55 години); Менка Бојаџиева (Валери Фон Кант, нејзина мајка); Викторија Степановска (Габриеле Фон Кант, нејзина ќерка); Соња Ошавкова (Сидони Фон Гразенаб, нејзина пријателка); Јулијана Мирчевска (Карин Тим, девојка на 25 години); Јулијана Стефановска (Марлене, асистентка и прислужничка на Петра, не зборува, но не е нема)
Инспициент: Мирослав Лазаревски
Суфлер: Радојка Димеска
Премиера: 1.11.2003 година

Народен театар „Војдан Чернодрински“ – Прилеп

Душан Ковачевиќ: „СОБИРЕН ЦЕНТАР“

Режија: Коле Ангеловски
Превод: Русомир Богдановски
Сценографија: Васил Костов
Костимографија: Раде Василев
Музика: Димитрие Бужаровски
Тон: Благоја Пепељугоски
Светло: Ристе Гркоски
Инспициент: Валентина Пирганоска
Суфлер: Лилјана Батлеска

Играат: Трајче Ивановски (Михајло Павловиќ); Иванка Горѓиоска (Тетка Ангелина); Марјан Чакмакоски (Иван Павловиќ); Цветанка Чав-



леска (Лепа Фурнаџиката); Димитар Вандески (Симеон Савски); Лилјана Батлеска (Елена Катиќ); Владимир Ѓорѓиоски (Петар); Гоце Наумоски (Бато Коњ); Лилјана Илиевска (Милица Павловиќ); Игор Трпчески (Стеван Савски); Благоја Спиркоски Џумерко (Јанко Савски); Најдо Тодески (Марко Фурнаџијата); Петар Димоски (Доктор Катиќ); Андон Јованоски (Сречко Рузмарин).

Премиера: 07.03.2003 година

Браќа Грим: „СНЕЖАНА И СЕДУМТЕ ЏУЏИЊА“

Режија и адаптација: Петар Димоски
Сцена: Васил Костов
Костим: Раде Василев
Музика: Душан Темелкоски

Играат: Веронија Нолческа (Снежана); Катерина Чакмакоска (Кралицата); Александар Степанулески (Нараторот); Никола Настески (Принцот); Даме Пирганоски (Ловецот); Димитар Црцороски, Димитрина Мицкоска (Огледало)

Учествуваат: Виктор Кусески. Гоце Пирганоски, Теодор Јакимоски, Алекса Сурлаџиоски, Илија Волчески, Методија Николоски, Бобан Алексоски, Мартин Батлески, Јане Јаковоски, Горан Богојески и Доне Шапкоски

Премиера: 12.04.2003 година

Благоја Ристески Платнар: „ЛЕТНИ СИЛЈАНЕ“

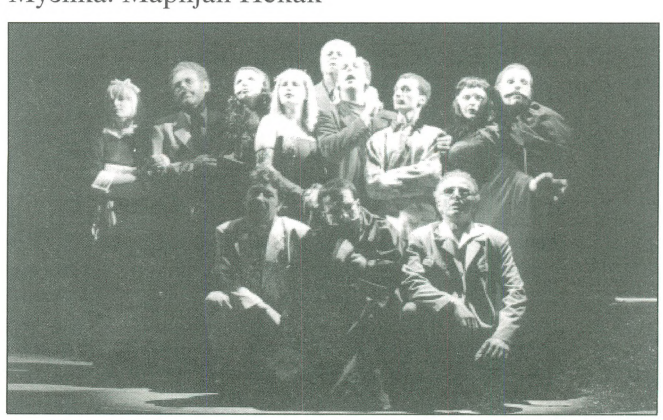
Режија: Љупчо Ѓоргиевски
Сценограф: Валентин Светозарев
Костимограф: Благој Мицевски
Музика: Миодраг Неќак

Играат: Васил Зафирчев (Силјан); Благој Спиркоски (Божин); Лидија Иваноска (Божиница); Игор Ангелов (Спиро Црне); Кирил Ристоски (Аврам); Најдо Тодески (Крсте); Трајче Иваноски (Стојан); Димитар Вандески (Смиле); Марина Поп Панкова (Румена); Цветанка Чавлеска (Донка); Андријана Бошкоска (Паца); Владимир Ѓорѓијоски (Ташули); Андон Јованоски (Номче)

Суфлер: Лилјана Батлеска
Инспициент: Валентина Пирганоска
Премиера: 12.04.2003 година

Гај Петроний Арбитер: „САТИРИКОН – ГОЛЕМАТА ГОЗБА“

Драматизација: Русомир Богдановски
Режија: Кирил Петрески
Сценографија: Љупче Салатоски, Матеј Богдановски
Костимографија: Раде Василев
Музика: Маријан Неќак



Играат: Владимир Ѓорѓијоски (Енколпиј); Лилјана Илиевска (Ојнотија); Андријана Бошкоска (Кирка); Андон Јованоски (Никерот); Најдо Тодески (Дама); Димко Вандески (Филерот); Марјан Чакмакоски (Хермерот); Зоран Љутков (Трималхион); Марина Поп Панкова (Фортуната); Иван Јерчиќ (Хабинас), Наташа Наумоска (Скинтила); Игор Ангелов (Евмолп)
Инспициент: Валентина Пирганоска
Премиера: 14.11.2003 година

Сашко Насев: „ГРЕВ ИЛИ ШПРИЦЕР“

Режија: Димитар Станкоски
Сценографија: Валентин Светозарев
Музика: Венко Серафимов

Играат: Игор Ангелов (Крсто Шприцер); Марина Поп Панкова (Цвета); Андријана Бошковска (Беба); Благоја Спиркоски Џумерко (Миле Поштарот); Владимир Горѓијоски (Џанко и Црни); Марјан Чакмакоски (Перо тренерот); Андон Јованоски (Јоцо Бугарот); Лилјана Илиевска (Мими); Цветанка Чавлевска (Управничка на домот)
Учествуваат: Карате клуб Бонсаи; Карате мајстор: Валентина Пурдеска; Каратисти: Владимир Димески, Филип Ристески, Јулијана Аризанкоска, Гоце Ангелески, Марија Кузманоска и Делфина Стефаноска
Суфлер: Лилјана Батлеска
Инспициент: Валентина Пирганоска
Премиера: 17.12.2003 година

Народен театар – Штип

Григориј Квитка–Основјаненко:
„ИТРИОТ ШЕЉМЕНКО“

Режисер: Володимир Заваљнук (Украина, Киев)
Драматург: Трајче Кацаров
Раководител на проектот, костимограф: Нина Мазур (Украина, Киев)
Кореограф: Анна Мазур (Германија, Хановер)
Превод: Олга Крстева

Играат: Миланчо Ѓеоргиев–Роне (Шеменко); Раде Рогожаров (Кирило Петрович Шпак); Елица Арева (Фена Степановна); Милорад Ангелов (Иван Степанович Сквоцов); Верица Алексова (Присењка); Јорданка Тодорова (Агрефана Семеновна, Мотрја); Валентина Ѓорѓиевска (Евжена); Владимир Тулиев (Тимотеј К. Лопуцковскиј)
Инспициент, тон мајстор: Мијалче Коцев
Суфлер: Лидија Рогожарова
Премиера: 29.12.2002 година

Мариос Пондикас: „ТРОМБОНОТ“

Режисер: Петрос Панамас (Грција)
Превод: Томислав Османли
Сценограф: Валентин Светозарев
Костими: Благој Мицевски

Музика: Миодраг Нећак
Плакат и декор: Методи Андонов
Проект-менаџер: Лазар Атанасов
Маркетинг: Ѓорѓе Устапетров
Играат: Благоја Чоревски (Пелопидас); Елица Арева (Евтихија); Раде Рогожаров (Првиот човек); Стојан Арев (Вториот човек); Владимир Тулиев (Третиот човек); Јорданка Тодорова (Кафеџиката); Кристина Атанасова (Болничарката)
Асистент на режија: Љупчо Бреслиски
Инспициент: Мијалче Коцев
Суфлер: Лидија Рогожарова
Премиера: 14.3.2003 година

„УБАВИЦАТА И SBEPOT“

Адаптација и режија: Шенка Колозова
Играат: Ѓорѓи Колозов, Шенка Колозова, Кристина Атанасова, Владимир Тулиевидија Рогожарова
Премиера: 8.4.2003 година

А. П. Чехов: „МЕЧКА“

Режисер: Сухат Мустафа – Сухи
Костими: Тина Јакимовска
Плакат и декор: Тина Јакимовска
Играат: Рујиш Мустафа (Попова); Сухат Мустафа Сухи (Смирнов); Владимир Тулиев (Лука); Кристина Атанасова (Пелаѓија); Методија Колоски (Феѓа)

Премиера: 12.4.2003 година

Ежен Јонеско: „ЛЕКЦИЈА“

Сценографија: Александар Мијалковиќ
Музика: Бошко Симоновски
Дизајн: Перо Даниловски
Светло: Методи Саздов
Мајстори на сцена: Љупчо Блажев, Александар Николов

Играат: Силвана Ефремова, Милорад Анѓелов, Јелена Јованова
Премиера: 21.4.2003 година

А. П. Чехов: „ЖИВОТОТ Е УБАВ“

Драматизација: Ростислав Коломиец
Режисер: Виталиј Семенцов
Превод: О. Крстева и Т. Кацаров
Стручен консултант: Нина Мазур
Сценски дизајн: Методи Андонов
Инспициент: Мијалчо Коцев

Чехов со режисерот В. Семенцов и артистите на Народниот театар од Штип

Играат: *во „Злонамерник“:* Стојан Арев (Инспекторот); Лазар Атанасов (Денис Григорјев, злонамерник); Миланчо Ѓеоргиев Роне (Семен, чувар). *Во „Мојата 'Таа'“:* Методи Коловски (Авторот); Славица Димитриева (Таа). *Во „Лиѓавиот“:* Валентина Ѓоргиева (Јулија Василевна, гувернанта); Миланчо Ѓеоргиев Роне (Газдата). *Во „Камелеон“:* Драган Механџиски (Очумелов, полициски надзорник); Лазар Атанасов (Елдирин, стражар); Милорад Ангелов (Хрјукин, златар); Александар Протогеров (Готвачот). Во „Драго куче“: Стојан Арев (Дубов, капетан); Милорад Ангелов (Кнапс, поручник). *Во „Дебелиот и Слабиот“:* Драган Механџиски (Дебелиот); Лазар Атанасов (Слабиот); Валентина Ѓоргиева (Жената на Слабиот); Методи Коловски (Натанаил, синот). *Во „Радост“:* Методи Коловски (Миќа Кундаров); Стојан Арев (Таткото); Елица Арева (Мајката); Валентина Ѓоргиева (Сестрата); Милорад Ангелов (Братот); Александар Протогеров (Дедото). *Во „Коњско презиме“:* Стојан Арев (Генералот); Драган Механџиски (Иван Евсеич); Лазар Атанасов (Докторот). *Во сите раскази:* Владимир Тулиев (Кучето); Методи Коловски (Сликарот).
Музичари: Гитара - Илија, Клавир - Ванчо, Виолина - Александра, флејта - Ване, Туба - Виктор, Тапан - Игор
Суфлер: Лидија Рогожарова
Премиера: 9.5.2003 година

„ИЛИНДЕНСКИ СНОВИДЕНИЈА“
Сценска визија работена според делата на Стојан Христов и песни од македонското народно творештво

Драматизација и режија: Васил Шумански
Соработник на драматизацијата: Благој Самоников
Сценографија и ликовен дизајн: Методи Андонов
Автор на музиката: Божидар Симоновски
Кореографија: Рисима Рисимкин
Костими: Тина Јакимовска

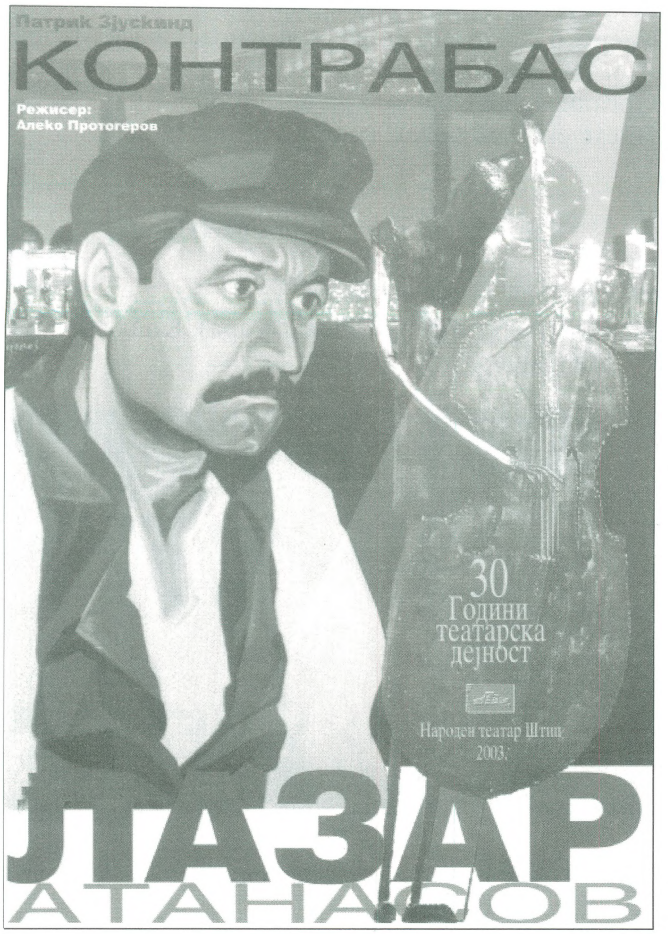
Играат: Методија Коловски, Кристина Атанасова, Страшко Милошевски, Алеко Протогеров, Сухад Мустафа, Руиш Мустафа, Драган Механџиски, Раде Рогожаров, Лазар Атанасов, Милорад Ангелов, Влатко Тулиев *(актери од Народниот театар)*; Влатко Соколов, Трајче Јованов, Ана Петровска, Анѓелка Арсова, Данче Иванова, Маја Кикириткова, Виктор Зиврев, Ирена Шуманска, Наташа Петровиќ, Теа Мустафа, Фиданчо Коцев, Дарко Денков, Ангел Поповски *(членови на Драмското студио)*
Премиера: 29.7.2003 година

Александра Продановиќ: „МАРС СНИКЕРС, ПЕПЕЛАШКА И ПРИНЦОТ ТОРТИЧКА“

Режисер: Ѓорѓи Трајанов
Играат: Миланчо Георгиев Роне (Глувчето Фоте); Валентина Георгиевска (Пепелашка); Јорданка Тодорова (Маќеата); Руит Мустафа (Пакосницата); Елица Арева (Злобницата); Илија Арев (Принцот Тортичка)
Премиера: 21.10.2003 година

Патрик Зјускинд: „КОНТРАБАС“

Режисер: Алеко Протогеров



Игра: Лазар Атанасов
Премиера: 21.10.2003 година

Камен Донев:
„WWW. ВОНРЕДНА СОСТОЈБА.com.mk“

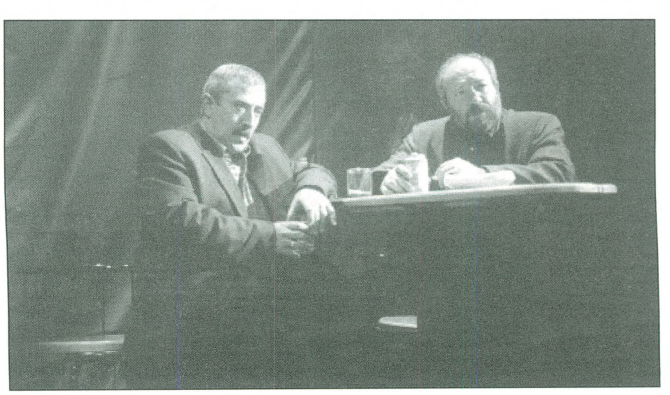
Режија: Дејан Пројковски
Сценски движења: Александар Илиев
Сценографија: Владо Ѓорески
Костими: Тина Јакимовска
Музика: Христо Бојаџиев
Асистент на режија: Љупчо Бреслиски
Директор: Трајче Кацаров
Играат: Методија Колоски (Јузем, Киднаперот, Мажот); Николина Кујача (Стујардеса, Контролорка); Кристина Атанасова (Маргарита, Жената, Оперската пејачка); Драган Механџиски (Патник 3, Лекарот); Милорад Ангелов (Патник 1, Леонардо); Лилјана Илиевска (Жената од улицата); Пеце Ристевски (Патник 2,

Рамзес); Владимир Тулиев (Водомер, Граѓанин)
Премиера: 11.11.2003 година

Народен театар „Антон Панов“ – Струмица

„PLAY STATION“

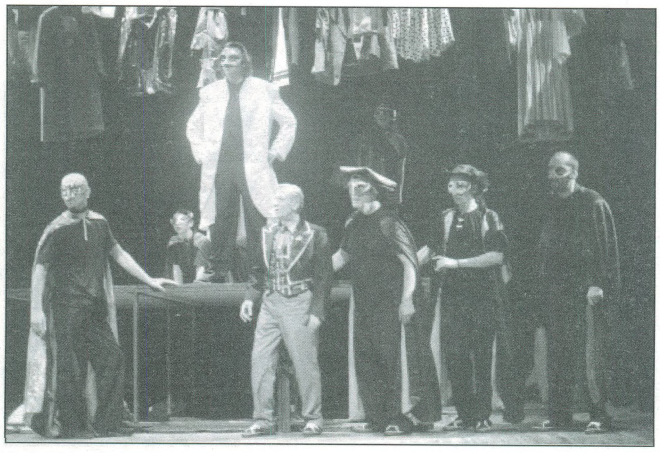
Текст и режија: Јани Бојаџи
Играат: Бранко Бенинов (Цветан); Ванчо Мелев (Сталин); Ванчо Крстевски (Момо-војник); Тинка Ристеска (Стојанка); Кирчо Ѓоргиев (Поп); Томе Ментинов (Слепец); Ален Нанов



(Ацо–војник); Крсте Јовановски (Патник во таксито); Кољо Черкезов (Син на Слепецот); Ванчо Василев (Александар, син на Цветан); Марјан Коцев (Актер во театарчето); Ангелина Тренчева (Актер во театарчето); Јасмина Вучкова (Актер во театарчето); Коста Ангов (Актер во театарчето); Васил Михајлов (Поп-војник)
Дизајн: Тихомир Спировски
Камера: Михаил Јанакиев (Р. Бугарија)
Осветлител: Љупчо Ричлиев
Музика: Горан Трајковски
Монтажа: Мите Мицев
Инспициент: Љупчо Филчев
Сценски мајстор: Перица Костуранов
Сценски работници: Ѓорѓи Аризанов и Спасе Мелев
Реквизитер: Благој Грнчаров
Гардеробер: Ѓорѓи Крмзов
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера: 21.03.2003 година

„СЕЛАТА НА ПОТЕМКИН
или ЈАЦА НА БАНСКИ НАЧИН“

Текст и режија: Бранко Ставрев
Играат: Кирил Андоновски, к.г. (Џокер); Сенко Велинов, к.г. (Лав); Крсте Јовановски (Бик); Тинка Ристеска (Риба); ВанчоМелев / Бранко Бенинов (Стрелец); Кире Ѓорѓиев (Девица); Ангелина Тренчева, к.г. (Скорпија); Томе Ментинов (Овен); Ален Нанов (Рак); Кољо Черкезов (Јарец); Јасмина Вучкова (Вага); Коста Ангов, к.г. (Близнаци); Ванчо Крстевски (Првиот пајтонџија); Миле Вратеовски, к.г. (Вториот пајтонџија); Душан Костов, к.г. (Капелникот)
Музика: Градски оркестар - Струмица
Суфлер: Ѓорѓи Василев



Инспициент: Љупчо Филчев
Осветлител: Љупчо Ричлиев
Гардеробер: Ѓорѓи Крмзов
Реквизитер: Благој Грнчаров
Сценски мајстори: Ѓорѓи Аризанов, Спасе Мелев и Перица Костуранов
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера: 06.06.2003 год.

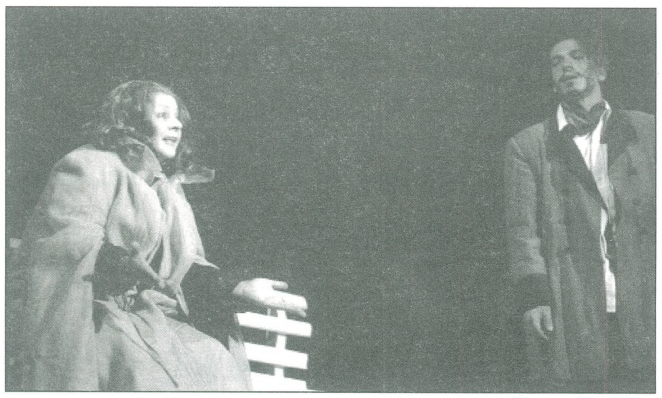
Харолд Пинтер: „ЉУБОВНИКОТ“

Режија: Крсте Јовановски
Играат: Ангелина Тренчева (Сара); Кољо Черкезов (Ричард)

Сценограф: Ричард Милошевски
Костими: Ѓорѓи Крмзов
Инспициент: Љупчо Филчев
Реквизита: Благој Грнчаров
Светло: Љупчо Ричлиев
Сценски мајстори: Перица Костуранов, Ѓорѓи Аризанов и Спасе Мелев
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера: 29.08.2003 год.

Јукио Мишима: „ЕСЕНСКА ПРИКАЗНА“

Режија: Кире Ѓорѓиев
Играат: Тинче Ристеска (Старицата); Марјан Коцев (Поетот); Оливера Аризанова, Ален Нанов, Елена Трајковска и Ване Василев (Гласови); Лидија Мицева и Ристо Бенинов (Сенки).
Сценографија: Александар Дончев
Кореографија: Даниела Абациева и Кире Ѓорѓиев
Избор на музика: Тони Пецанов
Избор на костими: Зорица Ѓорѓиева
Плакат: Марјан Sин
Инспициент: Љупчо Филчев



Светло: Љупчо Ричлиев
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Реквизити: Благој Грнчаров
Сценски мајстори: Перица Костуранов, Ѓорѓи Аризанов и Спасе Мелев
Организатор: Сречко Гунчев
Премиера: 08.10.2003 год.

„PERPETUUM MOBILE“

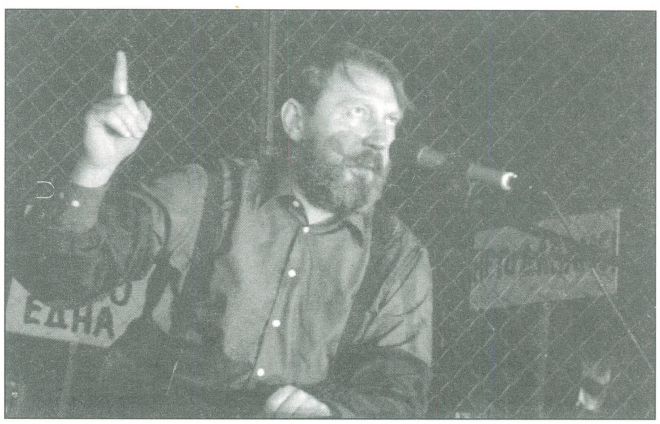
Текст и режија: Александра Ковачевиќ-Алексиќ
Играат: Васил Михајлов (Исидора – трудница од Белград); Кољо Черкезов (Ангелина – сестра на Исидора); Миле Вратеовски (Анета - трудница Канаѓанка); Оливера Аризанова-Мансбарт (Доли - неостварена трудница, Канаѓанка); Бранко Бенинов (Таткото - татко на Исидора и Ангелина); Ален Нанов (Горазд - маж на Исидора), Ванчо Василев (Тим - маж на Анета)
Сцена и костими: Благој Мицевски
Музика: Др. Маслин
Сценски движења: Васил Михајлов
Светло: Љупчо Ричлиев
Инспициент: Љупчо Филчев
Реквизита: Благој Грнчаров

Суфлер: Ѓорѓи Василев
Гардеробер: Ѓорѓи Крмзов
Сценски мајстори: Перица Костуранов, Ѓорѓи Аризанов и Спасе Мелев
Организатор: Сречко Гунчев.
Премиера: 6.11.2003 година.

Народен театар „Јордан Х. К. Цинот“ – Велес

Аристофан „ЛИСИСТРАТА“

Режија: Љупчо Ѓорѓиевски – Бубе
Превод: Благоја Ристески – Платнар
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Благој Мицевски
Музика: Миодраг Нећак
Помошник кост.: Ненад Ждеро



Играат: Васил Зафирчев (Лисистрата); Кица Ивковска Вељановска (Калоника); Викторија Терзијева (Мирина); Слободанка Чичевска (Лампита); Весна Димитровска (Водач на хорот жени); Јордан Витанов (Водач на хорот мажи); Зоран Љутков (Пратеникот); Иван Јерчиќ (Кинесиј); Кирил Гравчев (Гласникот); Хор
Инспициент: Васе Стамкова
Организатор: Миле Анастасов
Техничка поддршка: Лазо Теов, Благој Подлешки, Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев, Игор Гаврилов
Премиера: 26.07.2002 година

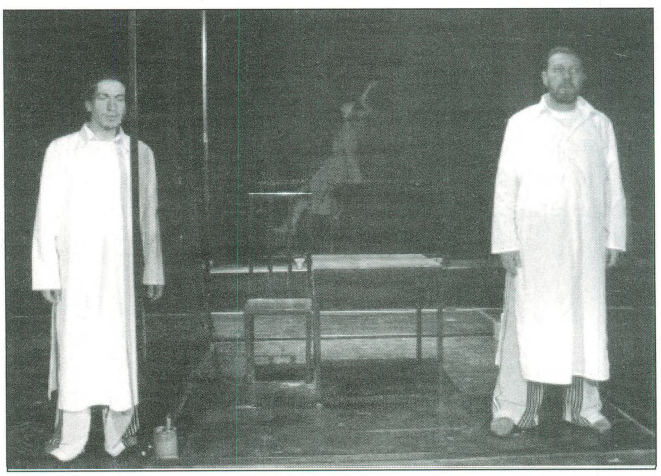
Душан Јовановиќ „ПРОВИНЦИСКИ ПЛЕЈБОЈ“

Режија: Владимир Талевски
Сценографија: Валентин Светозарев

Костимографија: Раде Василев
Музика: Миодраг Нећак
Превод: Миле Анастасов
Играат: Јордан Витанов (Пандолфо); Весна Димитровска (Лучинда); Александар Ѓорѓиев (Убалдо); Слободанка Чичевска (Арделија); Младен Крстевски (Валериј) Предраг Павловски (Стопино); Викторија Терзијева (Октав); Кица Ивановска Велјановска (Франческина); Кирил Гравчев (Кола); Зорица П. Панчиќ (Коломбина)
Светло: Благој Подлешки
Тон: Лазо Теов
Реквизита: Спасе Петрушев
Изработка на сценографија: Дејан Трипуновски
Декоратер: Игор Гаврилов
Премиера: 30.11.2002 година

„СОНОТ НА СМЕШНИОТ ЧОВЕК“
според мотиви од Достоевски, Чехов, Кејн, Мухиќ, Бах

Режија: Александар Ивановски
Играат: Емил Рубен (Смешниот човек); Зорица П. Панчиќ (Мајката); Рубенс Муратовски (Момчето); Александра Пешевска (Девојчето); Викторија Терзијева (Ќерката); Марјан Коцев (Кундера); Јордан Витанов (Беркли)
Избор на музика и сценографија: Александар Ивановски
Соработник на костимографија: Раде Василев
Техничка екипа: Благој Подлешки, Лазо Теов, Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев, Игор Гаврилов
Премиера: 25.12.2002 година



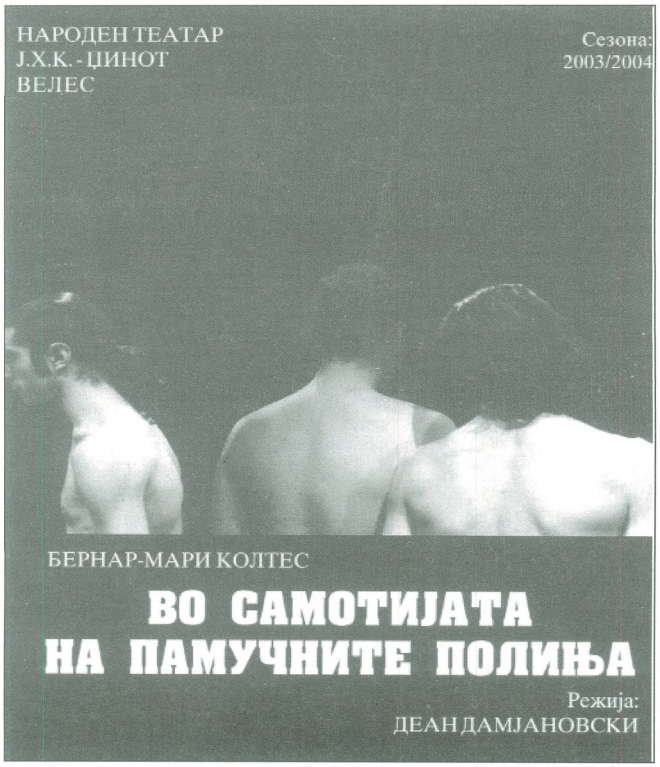
„ШОУ ЗА ЕДНА ЖЕНА“

Сценарио, музички избор и режија: Александар Илиев

Игра: Весна Димитровска
Сценографија и костими: Ралица Георгиева
Инспициент: Петар Лазаревски
Тон: Лазо Теов
Светло: Благој Подлешки
Реквизита: Спасе Петрушев
Сценска техника: Дејан Трипуновски, Игор Гаврилов, Дејан Крстески
Премиера: 26.3.2003 година

Бернар-Мари Колтес: „ВО САМОТИЈАТА НА ПАМУЧНИТЕ ПОЛИЊА“

Режија: Дејан Дамјановски
Играат: Зоран Љутков (Клинет); Васил Зафирчев (Дилер)
Превод од француски: Деспина Ангеловска
Сценографија: Ненад Ждеро
Костими: Благој Мицевски
Инспициент: Петар Лазаревски
Тон: Лазо Теов
Светло: Благој Подлешки



Реквизита: Спасе Петрушев
Сценска техника: Дејан Трипуновски, Игор Гаврилов, Дејан Крстески
Премиера: 3.4.2003 година

Премиера: 15.5.2003 година

Федерико Гарсија Лорка: „ДОМОТ НА БЕРНАРДА АЛБА“

Режија: Стојан Стојановски
Играат: Бедија Беговска (Бернарда Алба); Елица Арева (Марија Хосефа, мајката на Бернарда); Слободанка Чичевска (Ангустија, ќерка иа Бернарда); Весна Димитровска (Магдалена, ќерка на Бернарда); Кети Борисовска Амелија (ќерка на Бернарда); Зорица П. Панчиќ (Мартирио, ќерка на Бернарда); Викторија Терзијева (Адела, ќерка на Бернарда); Кица Ивковска Велјановска (Понсија, слугинка); Сабина Тозија (Слугинката)
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Тања Медарова Стојановска
Музика: Бодан Арсовски
Кореографија: Алсксандар Илиев
Инспициент: Петар Лазаревски
Светло: Благој Подлешки
Тон: Лазе Теов
Гардероба: Јулија Анѓеловска
Сценска техника: Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев, Игор Гаврилов, Дејан Крстески

Браќа Грим: „SВЕЗДАНКА И ВОЛШЕБНИКОТ“

Драматизација и режија: Александар Ѓеоргиев
Сценографија: Дејан Трипуновски
Музика и сонгови: Веселинка Мацарова
Костимограф: Невена Тасева Петровиќ
Играат: Весна Димитровска (Sвезданка); Александар Ѓеоргиев (Воденичарот, татко на Sвезданка), Кети Борисовска (Кралот); Ѓорѓи Би-

серков (Стариот витез); Кирил Гравчев (Волшебникот)
Инспициент: Петар Лазаревски
Светло-мајстор: Благој Подлешки
Тон-мајстор: Лазе Теов
Костими: Јулија Анѓеловска
Сценска техника: Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев, Игор Гаврилов, Дејан Крстески
Премиера: 2.6.2003 година

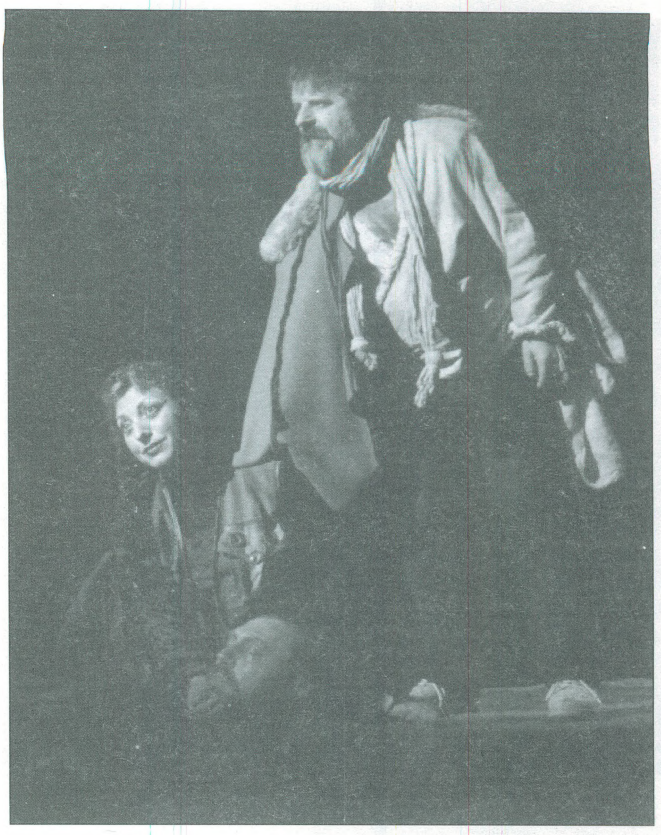
Аристофан: „ОБЛАЦИ“

Режија: Хакоб Казачијан
Играат: Кирил Гравчев (Стрепсијад); Васил Зафирчев (Сократ); Слободанка Чичевска (Ученикот); Младен Крстевски (Правиот Збор); Јордан Витанов (Кривиот Збор); Антонио Ковачев, Зорица П. Панчиќ, Весна Димитровска, Викторија Терзијева, Кети Борисовска, Емануела Цинциева, Лилјана Јованова (Облаци)

Сценограф: Иван Велјановски
Костимограф: Невена Тасева Петровиќ
Инспициент: Петар Лазаревски
Светло: Благој Подлешки
Тон: Лазе Теов
Гардероба: Јулија Анѓеловска
Сценска техника: Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев, Игор Гаврилов, Дејан Крстески, Тодор Панов
Премиера: 21.6.2003 година

„БУДЕЊЕ“
митски слики според текстот „Челик-Чамак“ од Трајче Кацаров

Сценска адаптација и режија: Владимир Талески
Играат: Васил Зафирчев (Ѓуле Крофна); Јордан Витанов (Кузман); Слободанка Чичевска



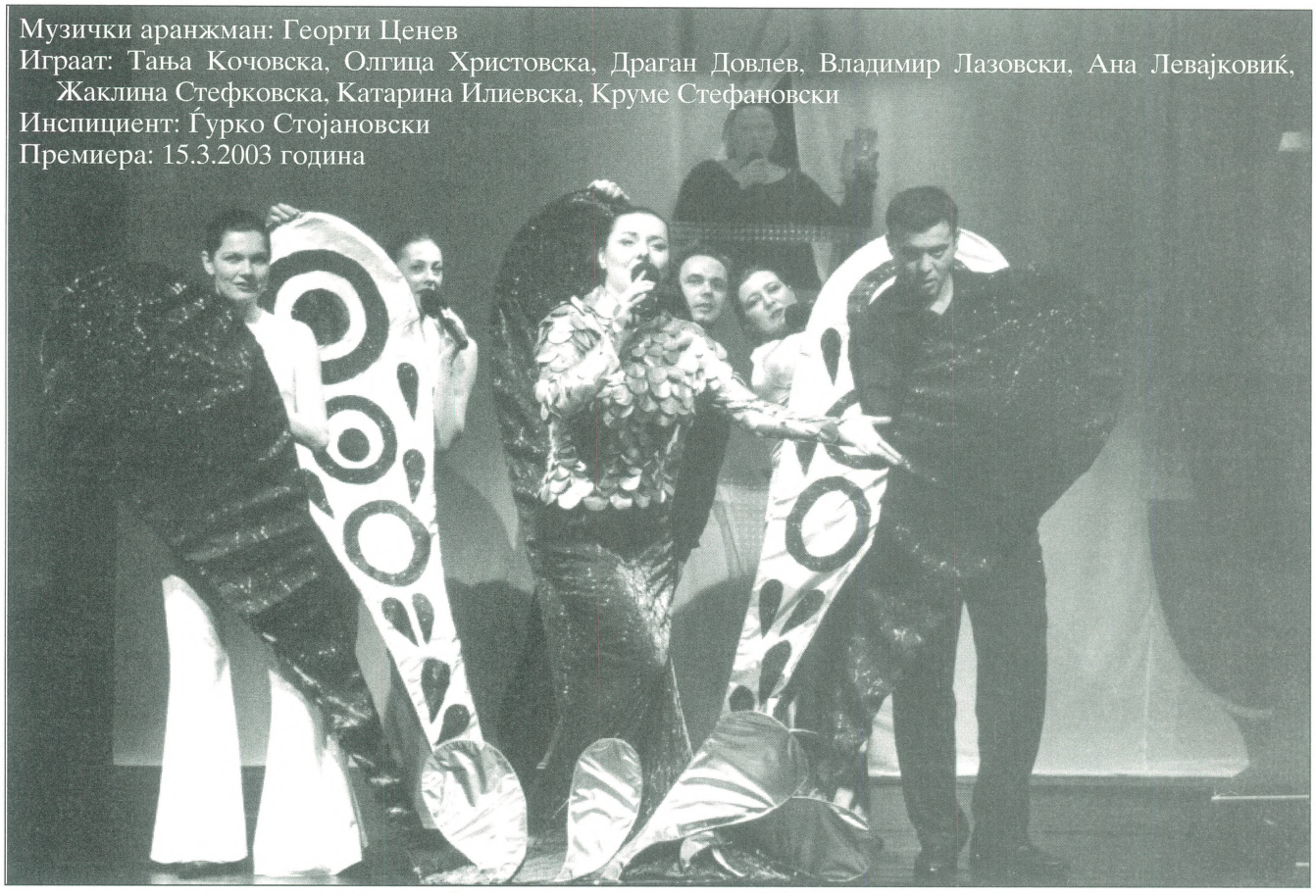
(Кузманица); Зорица П. Панчиќ (Духот на Слободата); ВикторијаТерзијева (Спасена); Кети Борисовска (Вампирџијата); Александар Георгиев (Демир Ага); Самоил Стојановски (Огнен Комита); Кирил Гравчев (Арнаутот)
Сценографија: Зоран Николовски
Костими: Тања Медарова Стојановска
Музика: Миодраг Неќак
Кореографија: Александар Илиев
Инспициент: Петар Лазаревски
Светло: Благој Подлешки
Тон: Лазе Теов
Гардероба: Јулија Ангеловска
Сценска техника: Дејан Трипуновски, Спасе Петрушев, Игор Гаврилов, Дејан Крстески
Премиера: 7.11.2003 година

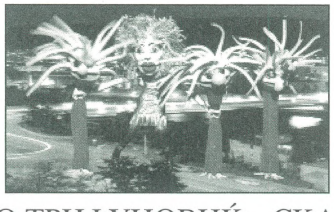
Театар за деца и младинци – Скопје

„SВЕЗДЕН КОКТЕЛ“

Автор и режија: проф. Боњо Лунгов
Асистент на режија: Доц. Маја Енчева
Кореографија: Константин Каракостов
Сценографија, костимографија и кукли: Диљана Прванова
Музички педагог: Елена Методиева

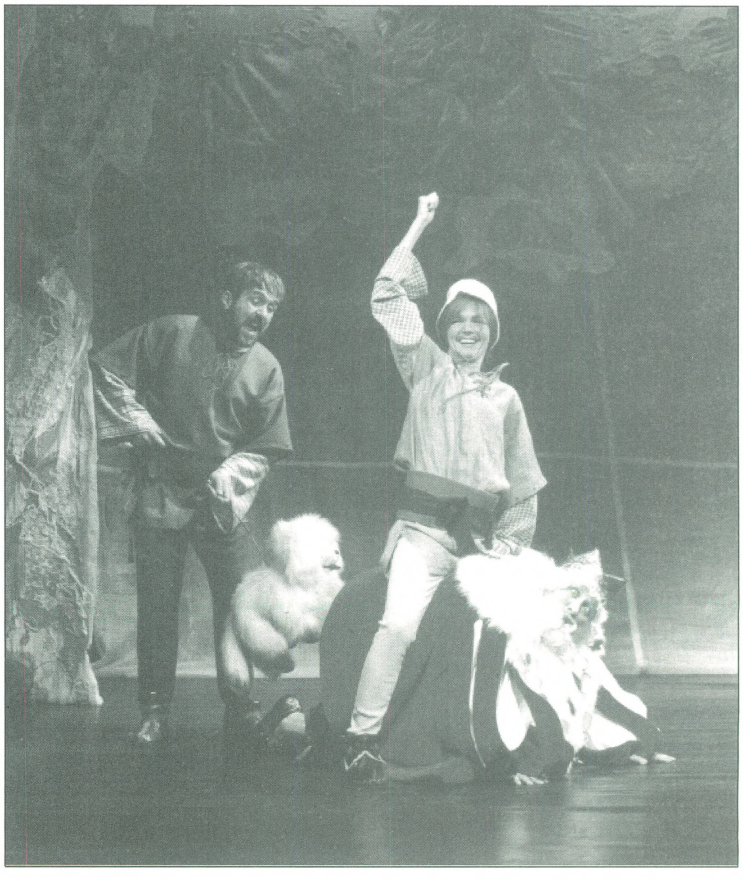
Музички аранжман: Георги Ценев
Играат: Тања Кочовска, Олгица Христовска, Драган Довлев, Владимир Лазовски, Ана Левајковиќ, Жаклина Стефковска, Катарина Илиевска, Круме Стефановски
Инспициент: Ѓурко Стојановски
Премиера: 15.3.2003 година





БОШКО ТРИФУНОВИЌ: „СКАЗНА ЗА ЦАРОТ И ОВЧАРОТ“

Режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Љубомир Чадиковски
Костимографија: Лира Грабул
Музика: Љупчо Мирковски
Кореографија: Сања Шутевска
Кореографија на зајачко оро: Владимир Јаневски
Лектор: Јелица Инадевска
Играат: Тања Кочовска (Царот); Катарина Илиевска (Царицата); Филарета Атанасова (Принцезата, Вилата); Драган Довлев (Мудрецот, Првиот брат, Прологус, Стражарот); Роберт Велјановски (Вториот брат, Стражарот, Кучето); Ана Левајковиќ (Третиот брат)
Инспициент: Ѓурко Стојановски
Премиера: 15.10.2003 година



ISSN 0351-9600

9 770351 960001

ISSN 0351-9600

Театар

ЦЕНА 100 ден.

СКИГЛАСНИК

број 62-63
2004